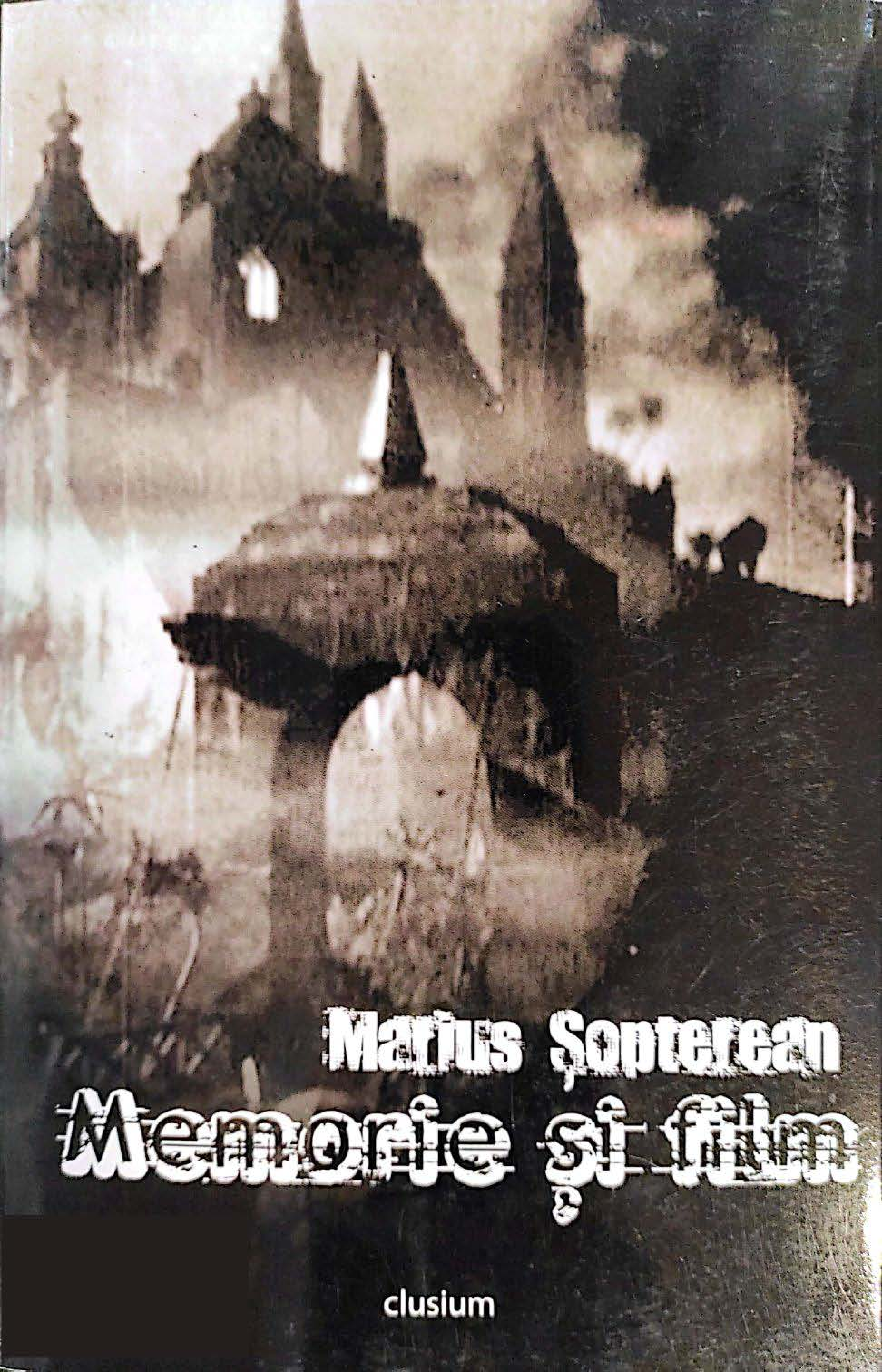

Marius Șopterean
Memorie și film
clusium

Cea de-a şaptea artă răspunde şi corespunde, azi, cel mai bine unei nevoi vitale a omului: nevoia de vis, de poveste – de comunicare şi comuniune în ultimă instanţă. Sunt decenii de când omul începe să vadă filme înainte de a învăţa să citească. Conservând memoria afectivă a lumii, cinematograful se opune uitării.

În cartea de faţă, Marius Şopterean ne introduce în universul câtorva povestitori ai începutului cinema-tografiei universale, cineaşti fără de care lumea ar fi arătat, cu siguranţă, altfel: mai tristă, mai săracă, mai lipsită de memorie.

Memorie şi film poate fi revendicată de orice spectator – cinefil împătimit sau nu –, pentru că este genul de carte după lectura căreia simţi o discretă părere de rău că nu ai scris-o tu. Bucuria întâlnirii cu acest volum semnat de Marius Şopterean poate fi depăşită doar de bucuria de a vedea un film frumos.

Ioan Pavel Azap

1.

Louis Lumière

În orașul francez Lyon există un muzeu unic al cinematografiei: Muzeul Lumière. Este, de fapt, fosta reședință a familiei Lumière, formată din Antoine Lumière și cei doi fii, Auguste și Louis. În penumbra unei liniști încărcate de miros a vechi, poți vedea o mulțime de obiecte, fotografii sau aparate de filmat (primele din istoria cinematografiei universale) aparținând fraților Lumière. Aceștia erau, împreună cu tatăl lor, proprietarii unei întreprinderi de fabricat aparate de fotografiat. În câteva săli poți viziona primele filme realizate în anii 1894-1895. Tot în tăcere și tot în liniște. Mai mult, există o mică sală de proiecție care imită decorul primului cinematograf deschis la Paris, acolo unde a avut loc prima proiecție cu public[1]. Te așezi în scaun și-ți pare rău că hainele de pe tine trădează totuși prezentul. Sunt filme cunoscute și filme mai puțin văzute. Unele dintre ele nu au ieșit niciodată din acest muzeu, pentru publicul larg. După ce lumina se reaprinde, poți să-i vezi pe cei care ți-au fost *colegi* în jumătatea de oră de vizionare. Te întrebi cine sunt și, la rândul lor, privirile acestora par a te iscodi. Cine

[1] Se știe că prima proiecție cu public – care este și actul de naștere al cinematografului – a avut loc pe data de 28 decembrie 1895, la Paris, în Salonul indian de la *Grand Café*, Boulevard des Capucines nr. 14. Au fost 33 de plătitori și încă patru invitați. Fiecare spectator a plătit un franc. Spectacolul dura 17 minute și cuprindea pelicule lungi de 17 metri. De fapt, filmele prezentate au mai fost proiectate pe data de 10 iunie la Lyon, dar fără public.

Dumnezeu mai vede azi filmele lui Lumière? Dar, înainte de a ieși din impunătorul muzeu în micuța piațetă în care se ridică triumfal bustul lui Louis Lumière, dai de o bibliotecă aparținând acestuia. Te oprești și o privești: majoritatea cărților sunt de tehnică fotografică, enciclopedii, reviste de specialitate. Doar undeva, aproape ascunsă, descoperi o carte: *Jurnalul lui Columb* ! Este o ediție veche – veche și azi, veche și pentru acel timp –, legată în piele și aproape că vrei să întinzi mâna pentru a o pipăi. Este singura carte de beletristică ce se poate zări în acest decor, și asta poate intriga. Apoi te gândești la începutul cinematografului și la începutul lumii. La invenție și descoperire...

Anul 1492 înseamnă pentru istoria umanității anul lui Cristofor Columb. Acesta a fost un european pasionat de arta navigației. El a fost sigur că mergând spre vest va ajunge în Indii. Dintr-o eroare, între temerarul navigator și Indii s-a suprapus un alt pământ... America! Nici măcar țărmul acestui continent, ci, mai degrabă, câteva insule, știut fiind că marile continente își trimit spre pavăză, la înaintare, insulele...

În cartea *Istoria marilor descoperiri* scrisă de Jules Verne, acesta constată, sub forma unei întrebări: „S-ar mai putea găsi oare în istoria oamenilor de seamă o viață mai chinuită decât aceea a marelui navigator?". Nikos Kazantzakis a scris o admirabilă piesă de teatru numită *Cristofor Columb*. Plecând de aici, scriitorul grec construiește un alt fel de Columb, un Columb crucificat. „Dramaturgul grec identifică sufletul omului cu o flacără, o pasăre de foc care zboară de pe o creangă pe alta, de pe un creștet pe altul țipând: nu mai pot, focul mă mistuie și nimeni și nimic nu mă poate stinge!"[2] Disperarea Lumii Noi îl face pe Columb ca, la sfârșitul piesei, să urle; pentru că America nu există decât prin sacrificiul marinarilor săi, decât în imaginarul temerarului aventurier...

[2] Din caietul program al spectacolului *Cristofor Columb* de Nikos Kazantzakis (traducere de Alexandra Medrea Danciu), regia Marius Șopterean, Teatrul Național din Cluj-Napoca, stagiunea 1991-1992.

În taină, Louis Lumière obișnuia să se așeze la biroul său și, la un ceai de afine, călătorea odată cu Cristofor Columb spre Lumea Nouă. Francezul făcea asta aproape ca o rugăciune. Și asta, cu toate că era un savant, un tip extrem de echilibrat, rațional și exact în tot ce își propunea și realiza. Își permitea, seară de seară, să alunece, împreună cu celebrul navigator, pe întinderile Atlanticului. Așadar, își permitea să viseze. Dar, când revenea din reverie, căuta să facă în așa fel încât să poată anima fotografia. Nu dorea decât ca, într-o dimineață, întors de pe întinderile oceanelor columbiene, să găsească o ființă care să se miște în interiorul unei fotografii. Dorea o mișcare. Ca Gepetto, odinioară...

Dacă pentru prima fotografie, realizată în 1826, francezului Joseph Nicéphore Niepce îi trebuiseră opt ore pentru a fixa pe o placă sensibilă imaginea formată în interiorul *camerei obscure* – descrisă și explicată de Leonardo da Vinci, iar mai apoi de Gianbattista della Porta, încă din secolul XVI –, mai târziu, în același secol XIX, s-a pus problema nu numai a scurtării timpului de expunere, dar și a mișcării în interiorul imaginii surprinse. Practic, *animația* mișcării s-a petrecut în 1851 în atelierele fotografilor europeni dar, după asidue căutări în care au fost implicați renumiți inventatori ai epocii (Marey, Muybridge, Eastman, Edison etc.), abia în martie 1895 frații Auguste și Louis Lumière vor inventa un aparat de surprindere a mișcării și, totodată, de redare a ei, numit *cinematograf*.

Ieșirea din uzinele Lumière, *Sosirea trenului în gară*, *Dărâmarea unui zid*, *Femei care ard ierburi*, *Ieșirea unei bărci din port* – sunt primele filme ale fraților Lumière, în special ale lui Louis, cel mai mic dintre frați și, în același timp, cel mai entuziast. Întocmai ca pe vremuri pictorii, mai aproape de Louis Lumière fotografii, iată-l și pe acesta luându-și aparatul în spate, ieșind cu el în exterior, așezându-l pe un trepied și așteptând. Oricât ar fi viața de plictisitoare, ceva-ceva trebuia să se întâmple. Iar datoria aparatului numit *cinematograf* era să surprindă. Așezat în fața uzinelor Lumière, acesta ne ara-

tă cum ies muncitorii la sfârșitul orelor de lucru. Cum, într-un alt film, într-o gară obscură, *La Ciotat*, intră un tren, oprește și, extraordinar!, din el coboară călători și se duc care încotro. Cum pe un câmp câteva femei ard ierburi și, inexplicabil, rotocoalele de fum se ridică la cer. Cum într-un mic port o barcă iese în larg la pescuit, înfruntând spectaculoasele valuri ale oceanului. La aceste imagini mișcate, spectatorii anilor 1895 asistau într-o tăcere întreruptă doar de exclamații de spaimă, uluire și fascinație. Toate acestea aveau un singur numitor comun: *mișcarea.*

Așadar, la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin *cinematograf*, lumea descoperea uluită *mișcarea.* Mișcarea valurilor, mișcarea frunzelor, mișcarea trenurilor, mișcarea oamenilor. Viața însăși se mișca, iar realitatea căpăta o cu totul altă perspectivă. Ea nu mai stătea *înghețată* ca în pictura realiștilor sau ca în obiectivul aparatului de fotografiat, ci trăia printr-o *seducătoare mișcare.* Imediat, operatorii formați la școala fraților Lumière, fascinați de noua invenție, au părăsit Franța și au invadat Europa. Lumea trebuia reinventată și arătată în mișcare. Ca și cum până la anul 1895 lumea a stat și dintr-o dată a început, după milioane de ani, să se miște. Această furie a dinamicii a născut un nou limbaj, un nou cod de citire a realității. Lumière și operatorii acestuia au pus bazele actualităților (știrile de astăzi), ale documentarului, ale reportajului. Curând, aceștia au descoperit că, lumea mișcându-se, este cazul ca și aparatul de filmat să se miște. Au apărut astfel primele *travellinguri* și primele *montaje dramatice* ale diferitelor evenimente mondene, sociale, politice etc. Prin dubla mișcare, *cinematograf*-ul european alerga cu putere înainte și se pregătea să intre în secolul XX.

Europa era reinventată, iar locomotiva istoriei înainta eroic. Nu și cinematograful. Nu se mai putea inventa nimic. După primii ani, totul părea a fi spus și văzut în materie de cinematograf... Acesta risca să rămână o simplă curiozitate. Louis împărtășea din plin părerea tatălui său: la prima proiecție cu public, se spune, Méliès ar fi vrut să cumpere invenția. Antoine Lumière i-ar fi spus prestidigitatorului: „In-

venția nu este de vânzare. Pentru dumneavoastră el va fi o ruină. Cinematograful poate fi exploatat pentru un timp ca o curiozitate științifică. Dar în afară de acest lucru el nu are nici un viitor"[3].

În orele dedicate lecturii *Jurnalului lui Cristofor Columb*, omul de știință francez știa că, spre deosebire de el, Columb, ca visător, era un mare descoperitor. Visătorii sunt marii eroi. Kazantzakis spune: „Mitul, prin simplitatea sa, prin sinteza accesibilă tuturor, prin iradierea magică, a ajutat întotdeauna neamul omenesc să-și descopere drumul propriu și să-și creeze personalitatea"[4]. Eroii creează miturile și legendele, continentele și oceanele. În timp ce inventatorii – în pragmatismul lor mai puțin eroic – creează acel ceva ce va fi ușor de depășit mai devreme sau mai târziu. De aici, poate, disperarea lui Lumière. Și poate singurătatea. Dar nu o disperare și nici o singurătate duse până la capăt...

Poate să pară paradoxal: Columb nu ar fi existat fără Lumière! Chipul și faptele navigatorului au ajuns la noi într-o măsură excepțională și datorită cinematografului. Fără Lumière, Columb ar fi existat doar în pictură și în literatura de gen. Figura lui nu ar fi fost reprezentată în sute de pelicule de film documentar și de ficțiune. Cu alte cuvinte, fără cinematograf povestea lui Columb nu ar fi existat. Sau ar fi existat mult mai puțin. Nu ar fi existat trecutul, prezentul. Și nici viitorul.

Așa cum Columb nu a descoperit Indiile, ci America, așa și Lumière s-a înșelat: el, la urma urmelor, nu este un inventator, ci un descoperitor. Un Erou. Pentru că, inventând cinematograful, el a descoperit, de fapt, o altă artă. A

[3] *Chronique du cinéma*, p. 43, Editions France Loisirs, Paris, 1997.

[4] Alexandra Medrea Danciu, în caietul-program al spectacolului *Cristofor Columb* de Nikos Kazantzakis, regia Marius Șopterean, Teatrul Național din Cluj-Napoca, stagiunea 1991-1992.

șaptea artă. Și un mit. Acel mit vizual în care, din nou paradoxal, Columb nu mai este primul... El este un erou între alți eroi ai umanității. Primul a fost doar el, francezul...

Totul a început la 1895. De atunci, prin cinematograf lumea merge înainte și înapoi. Așa cum vrea povestea și creatorii ei...

2.

Georges Méliès

Iarna anului 1900 se dovedea a fi una istovitor de lungă. Mulţi credeau că valurile de frig şi troienele absolut înspăimântătoare anunţă un secol dificil, plin de primejdii şi viitoare ocazii ratate. Drumul de la Montreuil la Amiens era lung şi istovitor. Cel care s-a încumetat să îl parcurgă era un bărbat în puterea vârstei, înalt, cu trăsături hotărâte bine aşternute de providenţă pe chip. Odată ajuns la Amiens, nu i-a fost greu să găsească locuinţa Maestrului. Acesta l-a primit puţin plictisit, într-un salon nu mare dar destul de confortabil, cu pereţi înalţi tapetaţi de hărţi vechi ale ţărilor şi continentelor. Musafirul, Georges Méliès, fascinat de aura Maestrului, nu ar fi vorbit prea mult. Încununat de glorie, mai puţin de bani, Jules Verne, pe al cărui chip se putea citi suferinţa celor câţiva ani pe care Dumnezeu mai avea să-i îngăduie pe acest pământ, îl privea ciudat pe mai tânărul său vizitator. Sigur că auzise de cinematograf. Chiar el, cu mulţi ani în urmă, pomenise de această minune înainte ca Lumière să îl inventeze. Dar ceea ce putea face acest aparat i se părea facil. O tehnică pusă doar în slujba unor fotografii animate era prea puţin. Ba chiar, din acest punct de vedere, fotografia i se părea mult mai evoluată decât acest *cinematograf*. Méliès era cu totul de acord. De aceea era el acolo. Era timpul ca cinematograful să spună poveşti, era timpul ca spectatorii să fie fascinaţi de personaje exotice, de călătorii, de situaţii extravagante, pline de neprevăzut. Era timpul ca romanele lui Jules Verne să fie povestite pe marele ecran.

Creatorul unor lumi fabuloase (*De la Pământ la Lună*, *Călătorie spre centrul Pământului*, *Cinci săptămâni în balon*, *Călătoriile și aventurile căpitanului Hatteras*) a început să vorbească apăsat și rar, fixându-și interlocutorul cu o privire vie, arzătoare. Cinematograful nu este mai mult decât o fotografie animată. El nu poate povesti mai mult decât realitatea surprinsă. Cinematograful, asemeni fotografiei, redă aspectul exact al lucrurilor și nu are alte posibilități de dezvoltare. Cuvântul în literatură este mult mai bogat în semnificații. Îndeamnă la imaginație și meditație. Imaginea în cinematograf este prea rapidă și crudă în materialitatea ei. Este o invenție și atâta tot. Nici o invenție nu a reușit să povestească așa cum a făcut-o literatura până acum. Ea este regina artelor, mai mult decât pictura sau muzica. Chiar și mai mult decât teatrul, pe care el, Jules Verne, l-a frecventat mai ales în tinerețe.

Mai mult nu au vorbit. Fiul Maestrului, Michel Jean Pierre Verne, a ținut să precizeze încă de la început că Maestrul este suferind și are nevoie de liniște. Ultimul său roman la care lucra de multă vreme, *Ocolul Pământului în 80 de zile*, l-ar fi epuizat peste măsură. Astfel că Méliès nu a insistat. Ar fi fost și o impietate. La capătul discuției de nici o jumătate de oră. a plecat cu un zâmbet de bucurie pe buze. Știa ce are e făcut.

Nu apucase să-i spună Maestrului de epocala sa realizare întâmplată cu doar un an după ce frații Lumiérè descoperiseră cinematograful[5]. Pelicula *Dispariția unei doamne* (*Escamontage d'un dame chez Robert Houdin*) conținea substituția, primul trucaj al

[5] În acel an Jules Verne începuse a se izola și a-și construi propria insulă de singurătate. În corespondența cu prietenul său Marco Turiello, Jules Verne spune: „Să știi o dată pentru totdeauna că trăiesc în cea mai deplină izolare, în afara oricărei mișcări literare, nu mai merg deloc la Paris și nu mai sunt la curent cu nimic [...]. Considerați-mă ca și cum n-aș mai fi pe lumea asta și veți fi aproape de adevăr" (Lucian Boia, *Jules Verne*, Editura Humanitas, București, 2005, p. 280).

cinematografului. Realitatea nu mai era atotputernică. Ea putea fi spartă și modificată. Falsificată și trucată. Lucruri care nu puteau fi văzute în real puteau să fie văzute ca imaginar pe pânza cinematografului. Cinematograful avea dreptul să viseze. Să fabuleze. Méliès a fost primul care a conștientizat acest lucru. Știa ce are de făcut. Era timpul călătoriilor extraordinare pe care cinematograful trebuie să le descopere, așa cum a făcut-o și Jules Verne de-a lungul întregii sale vieți. Cinematograful trebuia să se desprindă de mișcarea comună, banală, realistă a filmului lui Lumière și să fie altceva. Cu totul altceva. Timpul lui Méliès începea, pe când cel al lui Verne apunea. Un vizionar urma să plece curând și un altul avea să-i ia locul...

Patru ani după această stranie întâlnire, în 1905, Jules Verne avea să intre în posteritate, iar pentru Georges Méliès va urma una dintre cele mai fascinante perioade de creație din câte au existat în istoria cinematografiei universale. Doar câțiva ani i-au trebuit iluzionistului Georges Méliès pentru a crea peste patru sute de filme – majoritatea pierdute sau distruse – și pentru a deveni, așa cum o spun istoriile filmului, cel dintâi regizor al filmului universal, primul creator al mizanscenei filmice. Cine putea să fie primul născător al iluziei ecranului dacă nu tot un iluzionist, un prestidigitator, un saltimbanc al magiei?!

Peste ani, în 1929, Méliès a fost descoperit ca vânzător, într-un mic magazin din gara Montparnasse. Activitatea sa se încheiese în jurul anului 1913. Platourile sale de sticlă construite la Montreuil, în vecinătatea teatrului său „Robert-Houdin", fuseseră vândute. Investițiile în cinematograf l-au dus pe Méliès la faliment. Lumea îl uitase complet, iar meritul acestei redescoperiri l-a avut ziaristul Léon Druhot, directorul hebdomarului „Ciné-Journal". Acesta a organizat la cinematograful „Pleyell" din Paris, la data de 16 decembrie, o gală dedicată operei lui Georges Méliès. Un comitet condus de Abel Gance a prezentat o parte a operei acestuia, atât cât a mai rămas, în fața a 2 500 de spectatori. A fost adus din

nou în fața spectatorilor acest cel dintâi regizor al lumii, acum un bătrânel scund, ușor aplecat și cu un păr argintiu și lung. Avea 68 de ani, era foarte bolnav și se gândea că în acea zi buticul său din gara Montparnasse va suferi pierderi. După proiecția filmului *Călătorie spre Lună*, Méliès a spus: „Nu este, fără îndoială, cel mai bun film al meu, dar se mai vorbește de el după treizeci de ani de la realizare. El a lăsat o amintire neștearsă, fiindcă a fost primul în genul său. Pe scurt, este considerat drept capodopera mea și, ca atare, nu am altceva decât să mă închin"[6].

În Parisul sfârșitului de veac XIX numărul teatrelor în care se practica iluzionismul, magia, prestidigitația, în raport cu numărul sălilor de cinema, era în favoarea primelor. Teatrul „Robert-Houdin" era unul dintre teatrele de acest gen ale Parisului. Georges Méliès își dedicase viața încercării de a prezenta numere de magie complicate, care adesea stârneau adânci emoții unui public credul și dornic, de fapt, de a se lăsa iluzionat. Apariția cinematografului lui Lumière nu l-a lăsat indiferent pe Méliès. Imaginile care se mișcau pe ecran și care stârneau curiozitatea spectatorilor erau tot niște numere de prestidigitație. Méliès a văzut, nu o dată, cum oamenii, la sfârșitul filmului, se îndreptau spre pânza ecranului și o pipăiau. Adesea priveau cu neîncredere și în spatele pânzei. Nu se vedea nimic, deși totul, până în acel moment, fusese atât de real! Lumière trebuie să fie un iluzionist mare dacă poate uimi astfel publicul! Și, fără să mai stea pe gânduri, Méliès se apucă și el să facă filme. Suntem în anul 1896 și, tot ca Lumière, filmează reconstituiri, reportaje, documentare. În acest timp, stabilește câteva premiere absolute: *Afacerea Dreyfus* devine prima anchetă politică a istoriei cinematografiei, iar în filmulețul de nici trei minute *Baia* apare primul nud.

[6] *Chronique du cinéma*, Editions France Loisirs, 1997, p. 245.

Anul 1897 este anul unei decizii importante. Se mută de la Paris la Montreuil, unde își construiește primul studio de cinema din lume. Construit după un plan chibzuit îndelung de însuși Méliès, acesta este făcut în întregime din sticlă și astfel orientat pentru a avea lumină cât mai mult timp cu putință. Asemeni lui Jules Verne, începe seria călătoriilor extraordinare (*Călătorie spre Lună*, *Cucerirea Polului*, *Călătoriile lui Guliver*, *2 000 de leghe sub mări*). Impulsul a fost dat de un eveniment pe care, se spune, Méliès nu l-ar fi dorit. În timpul unei filmări, camera de filmat a fost accidental oprită și apoi repornită. Méliès a constatat că personajul care trebuia să fie în imagine a dispărut pur și simplu. Exact de acest incident avea nevoie. Și nu numai. De multe astfel de incidente. Profesionist în ale iluziei, știa ce are de făcut. Trebuia doar să găsească acea plajă de subiecte în care arta iluziei cinematografice să se desfășoare așa cum numai el, Georges Méliès, putea s-o facă. Și asta mult mai bine decât rivalul său, Lumière. Fiind cititor consecvent de romane de aventuri, călătorii, romane fantastice – multe din astfel de scrieri fuseseră deja dramatizate pentru scenă de el însuși –, s-a îndreptat către J. Swiftt, Jules Verne sau H. G. Wells. Publicul trebuia adus din nou în Teatrul său de la Paris și copleșit cu alte iluzii. Numai de aici feeria cinematografică putea începe.

Realizat în 1902 – imediat după întâlnirea spirituală cu Jules Verne –, filmul *Voiajul în Lună* nu are decât 260 de metri, adică o lungime de 13 minute. El a fost realizat în întregime în studioul său de la Montreuil, pe parcursul a trei luni, folosindu-se o figurație numeroasă. Succesul filmului a fost de proporții, ajungând să fie piratat în mii de copii care au invadat literalmente America. Acțiunea filmului respectă doar parțial romanul lui Jules Verne, *De la Pământ la Lună*. Spun parțial, deoarece, dacă la scriitor cei șase exploratori îndrăzneți conduși de celebrul Barbicane nu ajung, practic, pe Lună, ci o ocolesc, în filmul lui Méliès – care se mai inspiră și dintr-un roman al lui H. G. Wells, *Stăpânul Lunii* – vizitatorii

sunt alergați și urmăriți de seleniți războinici, scapă mai apoi de aceștia, se reîmbarcă în vehiculul cosmic – de forma unei ghiulele – și se reîntorc pe Pământ, prăbușindu-se în ocean, așa cum se va întâmpla, de altfel, ca o curiozitate, peste 67 de ani, la 22 noiembrie 1969, amerizarea echipajului Apollo. Să mai spunem că acest melanj de scriitură verneano-wellsiană nu este ceva ieșit din comun. Mulți critici ai epocii – așa cum arată excelentul studiu al lui Lucian Boia despre Jules Verne – i-au imputat lui Jules Verne fantezia prea cu măsură, ceea ce în opinia acestora ducea la un realism tipic verneian neacceptat până la capăt de public. Ce rost are, spuneau inamicii lui Jules Verne, să ajungi pe Lună și acolo să nu încingi o luptă cu seleniții? Méliès trebuie să fi fost de acord cu acest lucru, dacă în povestea lui Jules Verne a introdus și un capitol wellsian, cel al confruntării cu extratereștrii. Méliès știe, astfel, să țină publicul cu sufletul la gură, intuiește pentru întâia oară principiul suspansului dat de acțiunea numită urmărire. De fapt, acest film este mai mult decât și-ar fi dorit însuși Méliès, este primul film SF din istoria cinematografiei universale, este primul spectacol cinematografic al universului conținând în germene teme și motive ale unor viitoare producții cinematografice: *Odiseea spațială 2001*, *Oglinda*, *Alien*, *Blade Runner*, *ET*, *Întâlnire de gradul III* etc.

Există la Méliès, ca și la Jules Verne, o disciplină a povestirii care alunecă într-o tandră și nevinovată naivitate. Călătoriile celor doi nu sunt formale, nu te obosesc printr-un hățiș structural și formal. Dimpotrivă, ele respiră într-o candoare de o absolută splendoare. Naivitatea cinematografului lui Méliès nu se datorează doar începuturilor filmului, ci ea ține de însăși substanța iluziei, a visului. Dacă Jules Verne visează mai simplu și mai bine decât o fac alții, Méliès este primul care transformă visul în cinematograf. Meritul lui nu este de a fi fost primul regizor, ci acela că a fost primul care a transformat natura fragilă a iluziei în lumina care povestește, atelierul său de vise și iluzii din Montreuil devenind astfel un impresionant corpus mitologic al cinemato-

grafului. Ceea ce afirmă Lucian Boia despre Jules Verne s-ar putea spune în încheiere și despre Georges Méliès: „În poveștile acestuia să nu căutăm prea multe subtilități și profunzimi. Mitologiile, ca și religiile, nu sunt nici subtile, nici profunde. Ele exprimă cât se poate de simplu ceea ce e socotit esențial în condiția umană [...]. Puerilă sau nu, mitologia este inseparabilă de ființa umană; ea este aceea care, mai mult chiar decât demersul rațional, ne modelează proiectele, viețile, istoria. Pe acest teren se afirmă forța lui Jules Verne, scriitor ale cărui calități de scriitură nu depășeau media, dar care știa să viseze mai bine decât alții. Asta a fost relativa lui inferioritate, și este astăzi superioritatea lui relativă"[7].

Șapte este o cifră magică, o cifră a începuturilor. Este cifra desăvârșirii. Este o cifră a cerurilor iar, după Dante, numărul sferelor planetare. Este cifra celei de-a șaptea arte. Cifra desăvârșirii vizuale și este cheia Cărții Cărților. Șapte este mitul de lângă noi, este visul din noi, este iluzia din noi. Șapte este copilăria noastră, șapte sunt cărțile citite de noi sub plapuma copilăriei, șapte este cinematograful din colțul străzii, șapte este prima noastră iubire și limita a ceea ce credem că începe dincolo de fereastra casei părintești. Șapte este fascinația și iluzia. Șapte este regretul că totul se termină prea repede. Șapte este începutul. Șapte este sfârșitul... Șapte este cinematograful.

Jules Verne și Georges Méliès au trăit fiecare 77 de ani.

[7] Lucian Boia, *Jules Verne*, Editura Humanitas, București, 2005, p. 78.

3.

Edwin S. Porter

Prin spaţiul pe care i-l dedică în a sa *Istorie a cinematografului mondial*, importantul istoric şi teoretician al filmului universal Georges Sadoul nu-l agreează pe Edwin S. Porter. El spune, şi poate pe bună dreptate, că înaintea lui Porter, considerat a fi părintele filmului western, au fost reprezentanţii şcolii de la Brighton – prin Williamson şi Smith. Aceştia doi au meritul de a fi realizat pentru prima oară *plein-air*-ul, adică filmarea numai în exterioare. Astfel, *Atac împotriva unei misiuni străine în China*, prin ordonarea *plot*-ului în patru episoade, deschide calea marilor filme de aventuri, „în special a celor cu cowboy din Far West"[8] – spune Sadoul. Faţă de Williamson, Smith duce mai departe arta montajului. În filmul *Atacarea unei diligenţe*, pentru a crea suspans obiectivul aparatului de filmat îl fugăreşte pe erou. În faţa rudimentarelor elemente de montaj practicate de Williamson, Smith adaugă montajului supleţe şi obţine pentru întâia oară suspans. Sau, mai bine spus, un rudiment de montaj.

Edwin Stanton Porter a lucrat ca director de post-producţie pentru Compania lui Edison din 1899 până în 1903, în special la compartimentul de editare. În acelaşi timp îndeplinea şi funcţia de director artistic al studioului. Se ştie în ce măsură a contribuit şi el la piratarea numeroaselor filme

[8] Georges Sadoul, *Istoria cinematografului universal*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1962, p. 65.

luate din Europa şi aruncate pe piaţa americană. Şi asta, fără nici un scrupul. Un exemplu este *Călătoria spre Lună* al lui Georges Méliès. Acuzat de furt, Edison s-a apărat spunând că toate aceste filme – de succes în Europa – îi aparţin şi lui, deoarece el este inventatorul perforaţiilor de pe banda de celuloid a filmului. Iar atunci când drepturile de autor îi vor interzice acest lucru nu va face altceva decât să înlocuiască contratiparea cu demarcajul – ceva în genul scoaterii sau al ştergerii mărcii de origine a unei mărfi. Cert este că prin poziţia lui Porter a luat cunoştinţă de noutăţile cinematografice de pe piaţa europeană. Sarcina lui era foarte clară: de a prelua filmele europene şi, prin montaj, de a le da o altă *faţă*. Cosmetizarea fiind făcută, ele intrau în patrimoniul şi circuitul de difuzare al studioului. Din aceste motive, fără a spune chiar totul până la capăt, Sadoul îl acuză pe Porter de plagiat până şi în momentul în care acesta realizează *Viaţa unui pompier american*, considerând că acesta se inspiră dintr-un reportaj de actualităţi realizat de Lumière. În fine, prin *Marele jaf al trenului*, Sadoul recunoaşte doar că „această operă introduce în cinematograf o atmosferă nouă: Far West-ul”[9]. Dar ceea ce nu aminteşte Sadoul este că, înaintea acestui film, Porter împreună cu un colaborator, Fleming (actor şi scenograf), realizează la finele lui 1901 *Execuţia lui Czologosz*, un film despre asasinarea preşedintelui William McKinley. Aici se întâmplă un lucru curios, care dacă atunci nu neliniştea firmele de producţie europene devenea o problemă în Statele Unite. Cuplul de realizatori Fleming-Porter prezintă drama execuţiei criminalului filmând gradual exterioarele, pentru a sfârşi cu filmarea interioarelor, dramaturgia şi suspansul urmând a fi fixate la montaj. Acesta avea să fie realizat în studiourile pe care Edison le avea la New-York. Porter a ridicat pentru prima oară în zorii cinematografului o problemă esenţială. Chiar dacă aceasta ţinea de rigorile

[9] *Ibidem*, p. 66.

perioadei de post-producție, Porter știa că cele trei etape (postulate, de altfel, mai târziu) ale realizării filmului (pregătire, filmare și editare – ne găseam în epoca filmului mut, când sunetul nu exista încă) sunt un tot organic care se supune, până la urmă, relației dintre producător și regizor. Astfel Porter se întreba dacă lungimea și complexitatea unor scene și implicit a filmului poate fi dată de rigorile impuse de producător sau doar de cele necesare cerute de montaj? Mizanscena realizată de regizor se supune, până la urmă, presiunii producătorului, dar și legilor specifice ale montajului pe care Porter le învățase. Prin specificul activității lui, el a observat că nu doar decuparea unor acțiuni într-un număr de scene contează cât, mai ales, suspansul acțiunii care era o rezultantă mai mult a ceea ce nu se vedea *încă* decât a ceea ce *deja s-a văzut*. Iar asta se putea face inclusiv prin alegerea unei acțiuni pertinente – un jaf de exemplu –, deoarece publicul era făcut părtaș la acest tip de acțiune-reconstituire. Nimeni nu știe cum este să zbori spre Lună dar cam toți au citit, dacă nu cumva chiar au trăit pe propria lor piele, acțiunea jefuirii unui tren. Până la acea dată ziarele, fasciculele poliției sau celebrele *dime-novel* erau pline de astfel de exemple. Dar, dincolo de aceste câteva considerente trebuie să spunem, înainte de toate, că mai mult decât a fi fost inițiatorul filmelor de tip western el este inițiatorul filmului epic. Prin baladele și cântecele importate din Europa – numai între anii 1850-1900 au sosit în America, mai ales prin porturile din New-England, peste 50 de milioane de emigranți –, fondul mitologic american se va înnoi prin diversitatea temelor de inspirație: baladele, cântecele și povestirile drumului spre Vest, ale eroului solitar, ale luptelor cu pieile roșii, ale vastelor ținuturi nepopulate și neprietenoase, ale sacrificiului, ale aventurii, ale prieteniei etc. Pe fosta mitologie indigenă, Europa, Lumea Veche năștea o nouă mitologie. O nouă epopee. André Bazin nu se ferește să numească western-ul „artă specifică a epopeii"[10].

[10] Iordan Chimet, *Western*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 24.

Odată cu epopeea Far West-ului, cinematografia, prin Porter, renăștea dintr-un punct de unde, la acel moment, foarte puțini creatori de film europeni îi dădeau șanse. Renăștea pe o plajă narativă de nimeni bănuită, dar aflată adânc în subconștientul colectiv al fiecăruia dintre noi: nevoia de poveste, nevoia de joc, nevoia de eroi, de situații neprevăzute, nevoia de înfruntare între eroul pozitiv și eroul negativ, nevoia de legendă, de baladă, de mit. Nevoia de naivitate apropiată de poezie. Nevoia de recunoaștere. Adică nevoia de *repere*. Nu fără o anumită ironie, Mark Twain considera că scrierile lui Fenimore Cooper – în special cele dedicate *Americii sălbatice* – sunt prea simple, că există o mulțime de situații neverosimile, în general legate de coincidențe, salvările sunt amânate până în momentul de pericol extrem, personajele nu au profunzime și suferă de o fatală liniaritate. Într-un cuvânt, că întreaga sa operă suferă de naivitate. Odată cu romanul *The Pioneers*, Cooper adoptă o temă care l-a făcut cunoscut în întreaga lume: viața sălbatică a Americii. Având antecedente în opera lui Washington Irving (mai ales în *The Sketch Book*), Cooper devine fascinat de peisajul ținuturilor sălbatice ale Americii și mai ales de civilizația triburilor indiene. Romanele sale celebre – *Pionierii*, *Preria*, *Ultimul mohican*, *Vânătorul de cerbi* – sunt cronici vii ale Americii celor treisprezece state, adică ale Americii abia trecute de *Declarația de independență*. Ciocnirile violente dintre taberele *albilor* și *roșilor* sunt confruntări între mentalități, între civilizații, între America originară, cea adevărată și America aventurierilor, a *aventurierilor-hidalgo* veniți din Lumea Veche. Există în această literatură un rafinament și o forță date de marea simplitate a raporturilor umane pe care Cooper le descrie. El nu se complică în studierea caracterelor și a situațiilor în care eroii lui intră. Se găsește aproape în situația unui documentarist de astăzi de la National Geographic. El vede, constată și transmite mai departe. Proza lui se citește dintr-o răsuflare. Epicul capătă virtuți tocmai prin simplitatea și transparența imaginiilor descrise. Prin proza lui Cooper, spune André Maurois, „America devine

americană". Prin cele patru episoade ale filmului *Marele jaf al trenului*, Porter nu plagiază. Obuzul-vehicul trimis de Méliès pe Lună devine la Porter un tren atacat de o bandă de răufăcători. Pasagerii burghezi care coborau liniștiți în gara La Ciotat sunt la Porter agresați și umiliți. Porter nu are timp să filmeze orice și oricum. Primul film western este și o primă imagine a lumii de dincolo de Atlantic. Acest Porter nu are timp să se joace sau să viseze. Până să zburăm pe Lună – pare a spune Porter, american deci pragmatic –, este bine să privim în jurul nostru. Până la el, folclorul, scrierile în fascicole ale westernului, *dime-novel*-ul, scriitori ca Irving sau Cooper, pictori consacrați ai epocii cum ar fi Frank Remington, Charles Russell sunt angajati într-o stranie, dar eroică ambiție de redescoperire a eposului și ethosului american. Toți aceștia fac operă de pionierat în ceea ce privește antropologia Noii Lumi. Porter, urmat mai apoi de o galerie eroică de regizori (Thomas Harper Ince, David Wark Griffith, John Ford, John Huston, William Wyler, Martin Ritt, Sidney Polack, Delbert Mann, Robert Aldrich, Nicolas Ray, George Roy Hill, Sergio Leone, Clint Eastwood etc.), continuă descoperirea Americii. Finalul filmului lui Porter neliniștește: personajul principal, Broncho Billy, ajunge până în prim-plan, ridică pistolul și-l îndreaptă spre public. Se spune că efectul la premiera filmului[11] a fost similar celui de la intrarea în prim-plan a locomotivei lui Lumière. Dacă la ultimul a fost vorba doar de o iluzie, la Porter este vorba de un fapt: suspansul se naște odată ce simțim că și viața noastră este pusă în pericol. Mai încolo, acest gând îl va prelua și-l va desăvârși inegalabilul Hitchcock. Tot un francez, prieten cu Sadoul, André Maurois, în a sa celebră *Istorie a Statelor Unite*, recunoaște: „America avu această particularitate de a-și mișca hotarele spre apus, timp de trei veacuri. Pe această margine a civilizației, greutatea vieții, lupta împotriva pădurii și

[11] 1 decembrie 1903, la Washington.

a indienilor, bogăția pământurilor, lipsa unui ajutor apropiat crea un nou tip de om: pionierul generos, independent, aspru – care nu recunoștea alt drept decât forța fizică și hărnicia. În aceste condițiuni, oameni din diferite țări începură să se asemene. Toți aveau o dorință de cooperație liberă, care nu exista deloc în Europa. Ura și invidia fuseseră atenuate prin egalitatea în fața primejdiei". Prin Porter, cinematograful european de la 1903 devine american. Și american va rămâne până în zilele noastre. O supremație, o obsesie și o aură de care nici până azi cinematograful european nu a scăpat.

Cinematograful european este un ghid al omului, un ghid prin muzeul naturii umane, în fapt un grandios manual al constatării. Filmul american este un ghid al acțiunii, un manual al disperării grandioase date de o istorică cucerire. Dar o cucerire niciodată dusă până la capăt. Pentru filmul american Vestul încă nu a fost cucerit în totalitate, iar goana după aurul filmului continuă. Cu forță, cu ambiție, cu disperare.

4.

David Wark Griffith

La sfârşitul anului 1910, afacerea familiei Bonnano – un tată autoritar înconjurat de şapte băieţi, toţi restauratori de biserici toscaneze – se apropie de faliment. Simţind dezastrul, Il Padre Bonnano hotărăşte să-i trimită pe cei mai talentaţi doi băieţi ai săi, Nicola şi Andrea, în America şi acolo să continue să facă ceea ce au învăţat în Italia, pentru a salva viaţa şi nu în ultimul rând onoarea uneia dintre cele mai vechi familii de restauratori de biserici din Italia. Cei doi fraţi ajung în America unde, după diverse munci, altele decât cele în care erau calificaţi, ajung pe platourile de filmare ale lui David Wark Griffith şi sunt integraţi imediat echipei de scenografi a filmului care se turna atunci – *Intoleranţă.* Ei vor deveni decoratorii episodului IV, *Poveste din Babilon.* Pe baza mărturiilor acestora, cei doi fraţi Bonnano au existat cu adevărat, celebrul cuplu de regizori fraţii Paolo şi Vittorio Taviani realizează în 1987 *Good morning, Babilonia!*, film-omagiu adus, pe de-o parte, celor doi fraţi toscani, pe de altă parte filmului *Intoleranţă* realizat de Griffith în anul 1916.

Pentru reconstituirea decorurilor somptuosului episod, *Poveste din Babilon*, episod în care cei doi pictori italieni colaborează direct cu Griffith, scenograful Lorenzo D'Ambrossio şi directorul de fotografie Giuseppe Lanci – sub coordonarea fraţilor Tavianni – au plecat pe drumul lung al documentării naşterii capodoperei *Intoleranţă.* Au fost consultate arhivele Hollywoodului, istoriile cinematografului universal, registrele scenografilor epocii, memoriile celor doi fraţi pictori, mii

de fotografii, mărturii ale epocii prezente în ziare sau documente etc. În etapa de pregătire a filmului *Good morning, Babilonia!*, munca de reconstituire a decorurilor filmului realizat de Griffith a fost – spune Paolo Taviani – o muncă de uzură și de cercetare extraordinar de laborioasă.

Echipa care a lucrat la realizarea a ceea ce mulți critici de film au recunoscut că este cea mai grandioasă lucrare cinematografică făcută vreodată era formată din sute de colaboratori veniți sub bagheta lui Griffith din întreaga lume. S-au realizat decoruri uriașe pentru care, pentru a putea fi văzute în planuri generale, directorul de fotografie Billy Bitzer a fost nevoit să urce aparatul de filmat într-un balon, cu ajutorul căruia a survolat întreaga construcție. Cei peste 15 000 de figuranți prezenți în acest spațiu oferă, până la urmă, dimensiunea gigantică a gândurilor și intențiilor celui considerat a reprezenta în cinematograf ceea ce a fost Eschil în teatru.

Erich von Stroheim, asistent la această producție, spune, după 1930, despre Griffith: „El a fost primul care a știut să aducă frumusețea și poezia în ceea ce era pe atunci un spectacol dezlânat și banal; a intuit, primul, potențialul enorm al cinematografului și a fost primul care a făcut din el un instrument de recreere, cel mai eficient și mai popular din câte au existat vreodată; a înțeles, primul, imensa eficacitate a filmului ca instrument de propagandă. Dacă Griffith nu ar fi fost cel mai mare regizor al tuturor timpurilor, ar fi devenit cu siguranță un mare poet sau un mare condotier"[12].

Întocmai ca și Stroheim, autorul filmelor *Nașterea unei națiuni* și *Intoleranță* a dorit să devină mai întâi dramaturg, nefiind interesat de cea de-a șaptea artă decât doar dintr-o perspectivă strict financiară. Griffith s-a întâlnit în anul

[12] Lillian Gish, *Filmele, domnul Griffith și eu*, Editura Meridiane, București, 1973, p. 240.

1907 cu Edwin S. Porter, căruia i-a dat un scenariu spre ecranizare, dar autorul *Marelui jaf al trenului* nu l-a luat în seamă. Era momentul când, prin sistemul *nikelodeoanelor*, producătorii, care în mare parte erau şi distribuitorii filmelor, se îmbogăţeau peste noapte. Negustori în pragul falimentului îşi transformau magazinele în săli de cinema şi difuzau filme non-stop, uneori şi câte 20 de ore pe zi, pentru suma de cinci cenţi (numită în argou *nikel*)[13]. Către 1910, în întreaga Americă au apărut peste 15 000 de cinematografe controlate de acum de adevărate trusturi şi companii de difuzare. Griffith a intuit rapid acest potenţial enorm al filmului şi, în aşteptarea *marelui film* care să-l îmbogăţească peste noapte, aşteptare devenită obsesie, obişnuia să vorbească cu tot mai multă insistenţă apropiaţilor de acest deziderat care, odată împlinit, ar fi dus la retragerea lui din lumea filmului.

Când realizează, în 1909, filmul *Vila solitară*, el răstoarnă toate regulile cunoscute în limbajul cinematografic de până atunci. Dacă prin şcoala britanică de film de la Brighton din primii ani ai secolului XX se experimentase efectul de urmărire la un William Paul, Williamson sau G. A. Smith, Griffith descoperă, prin intermediul prozei lui Dickens, simultaneitatea ca efect în construcţia surprizei şi a tensiunii narative. Prin exploatarea efectului tehnic numit *montaj încrucişat* (*intercutting*)[14], el descoperă că mecanica surprinderii realităţii ficţionale – practicată des până la el – poate fi depăşită prin ajustarea secvenţelor în aşa fel încât senzaţia de continuitate să nu dispară, dar dramatismul acţiunii să sporească în intensitate. El credea cu tărie într-un sistem de elaborare dramaturgică a filmului bazat pe mai multe fire nara-

[13] Denumirea dată cinematografelor la începuturi a fost de *nickelodeon* lucru care mai însemna şi *teatru de cinci parale*. Primul nickelodeon a fost deschis în oraşul Pittsburg în anul 1905 de către Harry Davis.

[14] Tehnica de montaj prin care se intersectează două acţiuni narative, în locaţii diferite, pentru a sugera acţiuni paralele.

tive. În *Filmele, domnul Griffith și eu*, carte-document scrisă de Lillian Gish, Griffith își expune foarte clar punctele de vedere: „Filmele pot desfășura nu numai două, ci chiar și trei fire fără a crea confuzie în mintea spectatorului"[15]. Dar acest lucru era posibil – lecție pe care mai târziu o va învăța și marele Eisenstein – doar dacă fiecare secvență era saturată, adică dacă era împlinită din toate punctele de vedere. Din acest motiv secvențele abundau în detalii, reacții, gesturi actoricești care făceau, deseori, ca dublele să nu fie identice, ci variante. Intrând sub foarfeca monteurului, atent supravegheat de Griffith, aceste variante dospite făceau posibilă o nouă abordare regizorală în arta povestirii. Dar această metodă irita producătorii cărora le era teamă ca acest *paralelism secvențial*, rupând continuitatea și, implicit, facilitatea urmăririi evenimentelor, să nu îndepărteze spectatorul de sălile de cinema.

În anul în care frații Nicola și Andrea Bonnano părăseau Italia, pentru ca, mai târziu, să-și aducă contribuția la realizarea capodoperei *Intoleranță*, cinematografia italiană cunoștea o creștere calitativă bruscă, însoțită și de un succes notoriu. Georges Sadoul, în a sa *Istorie a cinematografului mondial*, sintetizează astfel momentul: „Moda marilor regii se stabilește în Italia, favorizată de putința de a folosi frumoase decoruri naturale, favorizată și de obsesia gloriilor străbune și, în sfârșit, de ușurința de a recruta, într-o țară suprapopulată, o figurație de trei sau patru ori mai ieftină decât în Franța. Cinematograful italian nu se va mărgini la fastul vechii Rome, va apela la Homer, la Dante, Alexandre Dumas – tatăl și fiul –, la Tasso, Shakespeare, Schiller, Manzoni, Victorien Sardou și deopotrivă la Biblie și la Ponson du Terrail, la *Pompeiul* lui Bulwer Lytton și la *Quo Vadis* al lui

[15] Lillian Gish, *Filmele, domnul Griffith și eu*, Editura Meridiane, București, 1973, p. 87.

Sienkiewicz. De la antichitatea greacă şi până la războiul de eliberare a Italiei, toată istoria va trece prin mâinile sale"[16].

Astfel apar regizori cu opere filmice monumentale: *Ultimele zile ale oraşului Pompei* realizat de Luigi Maggi, *Quo Vadis* al lui Ambrosio, *Ierusalimul eliberat* al lui Guazzoni, *Spartacus* de Pasqualli, *Odissea* şi *Infernul* de Giuseppe de Liguoro şi, mai ales, capodopera absolută a cinematografului italian mut *Cabiria*, scris de Gabriele d'Annunzio şi regizat de Giovanni Pastrone, un inginer convertit la regia de film. Monumentalitatea şi amploarea construcţiei cinematografice din *Cabiria* l-au impresionat profund pe David Wark Griffith. Neobişnuita libertate de mişcare a camerei de filmat, filtrată printr-un decupaj foarte atent şi bine pus la punct, transforma filonul narativ într-o vizualitate complexă şi complicată în acelaşi timp.

Cabiria, prin succesul de răsunet şi încasările financiare record, demonstra curajul producătorilor italieni, care era, fără doar şi poate, peste acela al producătorilor din America. Peste noapte, filmul regizat de Pastrone devine o operă cinematografică majoră, prin care „cinematograful de atunci îşi depăşea limitele"[17].

Prin urmare, *Cabiria* a stat la baza naşterii filmului *Intoleranţă* încă de pe vremea când Griffith lucra la filmul *Naşterea unei naţiuni*. Paradoxal, în timp ce data premierei acestuia din urmă, 8 februarie 1915, este data naşterii oficiale a Hollywood-ului, dincolo de Ocean, în Europa, filmul italian avea să intre într-un con de umbră care va dura până în 1945 şi din care nu a fost scos decât de energiile uluitoare ale unor Cezare Zavattini, Roberto Rossellini sau Vittorio de Sica, personalităţile emblematice ale neorealismului italian.

[16] Georges Sadoul, *Istoria cinematografului mondial*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961, p. 95.

[17] *Ibidem*, p. 99.

Povestea Cabiriei, fiica unui patrician roman răpită și mai apoi salvată *in extremis*, a necesitat, ca realizare, șase luni, iar filmările au fost executate în imensele decoruri construite la Torino. Locațiile exterioare au fost identificate în Sicilia, Tunisia și în munții Alpi. Pentru producerea acestui film s-au folosit peste 20 000 de metri de peliculă, costurile de producție ridicându-se la peste 1 200 milioane lire de aur. Nu numai sub acest aspect *Cabiria* rămâne capodopera filmului mut italian, ci mai ales datorită unei noi abordări în arta povestirii cinematografice. Se spune, mai ales de către istoricii sau criticii de film europeni, că acest film a revoluționat încă înainte de Griffith construcția narativă și limbajul cinematografic. În ciuda dimensiunilor pe care le avea în acele timpuri, aparatul de filmat executa, pentru a surprinde monumentalitatea decorurilor construite, dar și senzația de *plein air*, mișcări de urcare și coborâre, de înaintare și de retragere (prin vestitul *carrelo*, numele italian al travellingului de astăzi), conferind pentru întâia dată adâncime și spațialitate imaginii cinematografice. Această remarcabilă realizare a cinematografiei italiene devine cu adevărat cea dintâi operă de artă cinematografică din lume, influențând de acum încolo, prin extraordinara mobilitate a camerei de filmat, o întreagă generație de cineaști ca Griffith, Stroheim, Sternberg sau expresionistul Murnau.

Un an mai târziu, critica de specialitate, și nu în ultimul rând publicul, saluta producția griffithiană *Nașterea unei națiuni*, operă controversată prin faptul că se dorea a fi un document cinematografic al manifestului Ku Klux Klan-ului, văzut ca unic și ultim salvator al națiunii americane. Totuși, acest succes și inovațiile de limbaj folosite nu anunțau – cel puțin nu atât de devreme – revoluția ce avea să o înfăptuiască filmul *Intoleranță* în istoria cinematografiei universale. Realizată sub patronatul puternicului curent pacifist pe care îl revendica la acea dată președintele Wilson, pelicula s-a dovedit a fi fost una dintre cele mai costisitoare producții ale timpului. Înseși polemicile violente desfășurate pe întreg

cuprinsul Americii (filmul a rulat 15 ani în cinematografe, umplând sălile de pe întreg cuprinsul Americii) au dus la o popularitate uimitoare. Numărul de spectatori a atins cifra de o sută de milioane, iar beneficiul net – spune Sadoul – a fost de peste 20 de milioane de dolari. Un milion de dolari câştigaţi de Griffith din încasările filmului *Naşterea unei naţiuni* şi încă un milion de dolari primiţi de la zeci de investitori au fost necesari pentru realizarea acestei „drame solare a tuturor erelor umanităţii" – cum o numea Griffith însuşi. *Intoleranţă* s-a dovedit a fi, aşa cum se exprimă criticul Th. Huff „primul film de sinteză istorico-filosofică, o capodoperă de concepţie şi de execuţie creatoare"[18], care, de-a lungul timpului, a fost comparat, uneori excesiv dar totuşi cu îndreptăţire, cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven, cu *Gioconda* lui da Vinci sau cu *Hamlet*-ul shakespearian.

Prin împărţirea filmului în capitole vizuale provenite din timpi şi spaţii istorice diferite, cele patru episoade – *Căderea Babilonului* (sau *Poveste din Babilon*), *Pasiunea lui Crist*, *Sfântul Bartolomeu* şi *Mama şi legea* – atingeau cu adevărat pentru întâia oară în cinema o temă universală: intoleranţa în luptă cu dragostea şi caritatea.

Am arătat inovaţia pe care, pornind de la structura narativă surprinsă în opera lui Dickens („Dickens scria întocmai cum procedez eu astăzi; numai că povestea mea este în imagini; iată singura diferenţă!"[19]), Griffith a aplicat-o cu succes încă din primele sale realizări cinematografice. Prin *simultaneitate* Griffith reuşea să dinamizeze o acţiune şi, paradoxal pentru gândirea acelor vremuri, să asigure, în acelaşi timp, o dinamică superioară cursivităţii narative. Dar asta era doar în

[18] Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu, *Cinema... Un secol şi ceva*, Editura Curtea Veche, Bucureşti 2002, p. 46.

[19] Lillian Gish, *Filmele, domnul Griffith şi eu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, p. 122.

cazul unității de spațiu, nu și de timp. Adică o istorie se desfășura, în același timp, în spații diferite, legate de și prin foarfecele mesei de montaj. Odată cu construcția *Intoleranței* (nu a existat un scenariu prealabil, doar o schemă generală, fără un decupaj prestabilit cu claritate; pe măsură ce decorurile se ridicau, plotul se dezvolta și el oarecum natural, printr-o continuă improvizație), regula descoperită în filmele făcute până acum de Griffith nu numai că nu se schimbă, dar, într-un anume sens, se complică. Astfel, cele patru episoade amintite nu sunt prezentate într-o anumită cursivitate dată de o poveste, ci într-o stranie și complicată simultaneitate. Prin intermediul *montajului alternat*, cele patru episoade, ele însesi conținând un număr mare de secvențe, și beneficiind de capacitatea *ubicuă* a camerei de filmat, acel atribut prin care aparatul de filmat poate fi oriunde și oricând, în timp și în spațiu, acum și aici, în timpul desfășurării narațiunii cinematografice, Griffith va stabili *regula celor trei multiplicități*: de timp, de loc, de acțiune.

Pornind de la eliberarea aparatului de filmat, odată cu Giovanni Pastrone în a sa *Cabirie*, Griffith – printr-o serie de inovații în plan tehnic – face un pas în față spre acea *spiritualizare* a camerei de filmat pe care o dorea mai târziu Murnau. Despre cele patru episoade, Griffith mărturisea că ele „[...] vor alterna. La început, undele lor vor fi despărțite, lente și calme; dar, încetul cu încetul, se vor apropia și se vor îngroșa, tot mereu și tot mai iute, până la deznodământ, când se vor topi într-un torent unic de emoție violentă”[20]. Prin această totală eliberare a narațiunii cinematografice, Alexandre Astruc observă că, de fapt, „istoria tehnicii cinematografice poate fi considerată, în ansamblul ei, ca istorie a eliberării camerei de luat

[20] Tudor Cranafil, *Vârstele peliculei*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1982, p. 207.

vederi"[21]. Dar și a narațiunii cinematografice din chingile unei frustrante imobilități vizuale. Astfel că *ubicuitatea* descoperită și perfecționată de Griffith face, așa cum afirmă Henri Agel, ca „cinematograful să ne poarte nestânjenit prin spațiu și timp, deoarece conferă densitate timpului și, în special, pentru că re-creează însăși durata, permițând filmului să alunece fără împotrivire în curentul propriu al conștiinței noastre"[22]. Dar lucrurile nu se vor opri aici. Tema *intoleranței* de-a lungul epocilor, gândită de Griffith, trebuia să aibă un contrapunct, și acesta s-a regăsit în frumosul cadru-interior, straniu luminat de directorul de fotografie Bitzer, al femeii-mamă care își leagănă copilul, imagine-simbol a timpului, veșnic altul și veșnic același. În volumul I, subintitulat *Viața și moartea cinematografului*, al impozantei sale istorii a cinematografului, Pierre Leprohon este de părere că „Griffith a înțeles și a dovedit că cinematograful nu este numai spectacol, ci un nou vehicul al gândirii. Aceasta ambiție plasează imaginile mișcătoare în rândul mijloacelor de expresie prin care, de milenii, încearcă omul să-și comunice mesajul. Și, pentru a ajunge aici, Griffith dezvăluie și demonstrează de asemenea că trebuie inventat un nou limbaj"[23].

Paradoxal, filmul care trebuia să-i aducă lui Griffith o avere impresionantă a fost un eșec financiar de răsunet (este considerat cel mai mare eșec financiar din istoria cinematografului universal), iar pentru a fi receptat cum se cuvine și pentru a fi recunoscut la adevărata lui valoare au trebuit să treacă ani. După *Muguri zdrobiți* (1919), Griffith va mai face peste o duzină de filme mediocre, până în 1931, anul retragerii sale din cinematografie. Recunoașterea deplină a avut loc în anul 1937,

[21] Andreea Gronemeyer, *FILM. A concise history*, Laurence King, Great Britain, 1998, p. 35.

[22] *Ibidem*, p. 37.

[23] Pierre Leprohon, *Histoire du cinéma*, vol. I, Les Éditions du Cerf, Paris, 1961, p. 231.

când David Wark Griffith a primit din partea Academiei de film americane premiul Oscar pentru întreaga activitate. Opera sa cuprindea în jur de 450 de titluri, printre care și *câteva* capodopere absolute ale celei de-a șaptea arte. Eisenstein a fost primul care a recunoscut imensa lecție de cinema pe care Griffith a lăsat-o moștenire: „Griffith a creat totul, a inventat totul. Nu există cineast pe lume care să nu-i datoreze ceva. În ceea ce mă privește, eu îi datorez totul. [...] Tot ce este pozitiv în cinematografia sovietică a țâșnit din *Intoleranță!*"[24].

Anul 1948 a fost anul în care Eisenstein, în urma unui atac cerebral, a spus adio lumii filmului. Câteva luni mai târziu, a fost urmat îndeaproape de Griffith și de Louis Lumière. Apoi de Greg Tolland.

Ce paradis fascinant trebuie să fi fost moartea în anul 1948!

[24] Tudor Caranfil, *Vârstele peliculei*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 219.

5.

Robert Wiene

Harmann Warm, scenograf de teatru încă din 1910 la *Schiller Theatre* din Berlin, iar mai apoi la *Schauspielhaus* din Düsseldorf, devine adept al mişcării expresioniste, afiliat grupului „Der Sturm" din Berlin, revistă de artă care sprijină atât artele plastice cât şi suflul noii literaturi, în special poezia expresionistă, condusă de negustorul expresioniştilor Herwarth Walden. El va deveni unul dintre cei trei scenografi care vor semna scenografia capodoperei filmului expresionist *Cabinetul doctorului Caligari*, iar mai apoi, datorită imensului succes al acestuia, va colabora cu regizori de primă mână ai Germaniei interbelice: Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau sau Carl Dreyer. În anul realizării filmului *Cabinetul doctorului Caligari*, 1919, în plin efort şi febră expresionistă, declară: „Filmele trebuie să fie desene aduse la viaţă"[25], iar ani mai târziu, după o carieră fulminantă plină de succese majore, dar şi de eşecuri răsunătoare, va ajunge la concluzia că, până la urmă, decorul trebuie „să reflecte şi să susţină actorul, care este elementul principal"[26].

Răstignit între aceste principii estetice, acesta este, în mare, drumul pe care cinematograful german expresionist – numit impropriu *şcoala germană expresionistă* – îl va parcurge

[25] Petre Rado, *Labirintul umbrelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975 p. 335.

[26] *Ibidem*.

de la primele sale pelicule (*Studentul din Praga* regizat de Stellan Rye), până la ultimele producții cinematografice (*Testamentul doctorului Mabuse* regizat de Fritz Lang). Cinematograful german, considerat pe bună dreptate de Georges Sadoul *revelație*, a fost una dintre cele mai contradictorii și paradoxale, plină de dramatism și neprevăzut, desfășurări de forțe cinematografice din istoria filmului universal. Întocmai ca în artele spectacolului sau în plastică (confirmate de numeroase programe și periodice), expresionismul în cinematograf nu a fost niciodată o școală, în adevăratul sens al cuvântului, ci mai degrabă un stil. A fost o orientare artistică care a strâns sub cupola ei – mânați de aceeași revoltă[27] ca și pictorii sau poeții – și pe cineaștii germani, care în marea lor majoritate au emigrat spre cinematograf venind dinspre celelalte arte. Privind panorama numelor celor care au *clădit* filmul german expresionist (regizori, scenariști, actori, scenografi), se poate face un portret comun acestei generații care niciodată, cu puține excepții, nu a fost orientată sau îndrumată de o personalitate-far – asemeni unui Zavattini pentru *neorealismul italian*, a unui Truffaut sau Godard pentru *noul val francez*, sau, tot în Germania, mai târziu, un Wenders sau Fassbinder pentru *noul film german* etc.

Cineastul expresionist german era, în mod aproape obligatoriu, absolvent al unei școli superioare de artă (*Academia de Belle Arte* din Hamburg, din Viena, Berlin sau Paris – specializări care trec de la arhitectură la pictură sau artă dramatică), era colaborator al celebrei trupe *Deutsches Theater* aflată sub îndrumarea lui Reinhardt, era influențat de stilul acestui regizor niciodată expresionist până la capăt, era un bun cunoscător al dramaturgiei lui Ibsen, Strinberg și Wedekind, aparținea unor grupuri artistice cum ar fi „Der Sturm",

[27] În fapt o revoltă împotriva unor norme și cutume impuse de rigida societate, autoritară și conformistă a imperiului lui Wilhelm al II-lea.

„Die Brucke" (Puntea[28]), „Der Blaue Reiter" (Călărețul albastru[29]). Și încă un numitor comun: în anii ascensiunii fascismului la putere, aproape toți emigrează în America.

Excepția de la această regulă va fi Robert Wiene, creatorul peliculei-far *Cabinetul doctorului Caligari*. Și el debutează pe scenele influențate de expresionism, mai întâi ca actor, iar mai apoi ca regizor la Dresda sau Berlin. Cronicile vremii aproape că nu amintesc de acest personaj și, poate, fără implicarea lui *norocoasă* în proiectul lui *Caligari*, ar fi rămas un anonim. După moda vremii, Wiene se convertește la cinema și scrie scenariul filmului *Biata Eva* (1914), iar doi ani mai târziu realizează ca regizor un film ridicol, mare cădere de public, numit *Nevasta banditului*. Până la data realizării straniilor aventuri ale lui Maciste, lucrurile sunt confuze în privința traiectoriei sale artistice. Acest bonom cu profil de bibliotecar inofensiv este văzut prin teatrele din Berlin și prin echipele de filmare ale unor apropiați, mai ales actori, dar nimic din ceea ce face sau ce spune nu anunța revoluția cinematografică numită *Caligari*. Căci apariția acestui film este atât de neobișnuită, paradoxală și plină de strălucire formală încât el creează stilistic o unică dimensiune a expresionismului, o dimensiune irepetabilă și atât de perfectă încât opera epuizează propriul curent care a născut-o. Prin ea expresionismul începe și se termină brusc. Și asta datorită faptului că, devenind o operă unicat, inimitabilă, dureros de perfectă, deschide o orientare și un drum pe care tot ea o va închide. Expresionismul absolut spre care tinde filmul face ca produsul artistic născut să devină acea operă filmică totală care, prin excepționala realizare

[28] Grupare formată la Dresda în 1905 de patru studenți de la arhitectură, care avea drept manifest *dorința de distrugere a convențiilor prin așezarea emoțiilor mai presus de compoziție*.

[29] A doua importantă grupare expresionistă, apărută la München în anul 1911 – creată printre alții și de pictorul Vassili Kandinski –, va recunoaște manifest supremația culorii și a spiritului.

formală, întrece, paradoxal, curentul-gazdă, îl depășește, îl contrazice, pentru ca mai apoi să-l nege. De fapt polemica – fără îndoială neprogramată – cuprinde nu doar curentul care i-a dat naștere, ci întreaga evoluție de până atunci a cinematografiei.

Într-o întâlnire din 1921 dintre Chaplin și creatorul romanului de anticipație *Războiul lumilor*, H. G. Welles, acesta din urmă spunea admirativ: „Nu există filme bune sau proaste. Totul se mișcă. E atât de minunat!"[30]. Afirmația ne duce cu gândul la începuturile eroice ale cinematografului, când publicul din sălile în care Lumière își prezenta primele filme era entuziasmat de frunzele care se mișcă în spatele *Dejunului lui Bebé*. Atunci, simpla mișcare pe pânza ecranului uluia într-o asemenea măsură încât mult timp publicul recepționa un film doar prin prisma acesteia: mișcarea valurilor, mișcarea trenului, mișcarea norilor etc. Nu era nevoie de poveste încă. Abia mai apoi, odată cu primii regizori importanți, cu primii *stiliști*: Porter, Ince, Chaplin, Griffith, Stroheim, Murnau etc., cinematograful a început să spună istorii tot mai complicate. Dar niciodată nimeni nu *greșise* în tratarea realității. Pentru a crede o poveste, realismul ei (deseori naturalismul ei) trebuia să fie exploatat până la ultimele consecințe. Publicul trebuia să *recunoască*, să *se recunoască* în istoriile spuse pe ecran, altfel filmul risca să moară, să fie nevandabil. Iar stilisticile și orientările, indiferent de amploarea lor, nu tăgăduiau acest drept la realitate al spectatorului. Orientarea filmului către aspecte sociale, către arătarea vieții *așa cum este ea* a dus, de exemplu, la realizarea în America, de către Griffith (Griffith cel de până la *Intoleranță*), a unor filme numite *scenes of true life* „scene din viața reală".

Când, în 1906, se constituie compania de producție daneză *Nordisk*, urmată doi ani mai târziu de nașterea la

[30] Charles Chaplin, *Povestea vieții mele*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 108.

Stockolm a companiei suedeze *Svenska*, se face un prim pas in descoperirea unor *anumite istorii*. Coborârea legendelor și miturilor in poveștile filmice a dus la nașterea mitului femeii vampir, a unor personaje-mască ciudate – clovni, acrobați, balerini –, angajate toate in drame pasionale pierdute intr-un aiuritor labirint senzual-morbid. A dus la refuzul melodramei și happy-endului, la starea de continuă amenințare, de predestinare catastrofică, la un teatralism exacerbat și fantastic (majoritatea regizorilor filmului nordic trecuseră prin experiențe teatrale). A dus, in cele din urmă, la revigorarea spectacolului cinematografic. Nicicând, până atunci, spectatorul de film nu asistase mai plenar la spectacolul naturii care, deseori, participa la drama personajelor (*Comoara lui Arne*, *Proscrișii*, *Trăsura fantomă* etc.). Exista in filmul nordic o fabuloasă cucerire a redutei vizuale, iar acest standard al vizualității excesive nu avea să fie atins decât, mai târziu, de către cinematograful german expresionist, când spectaculosul și introspecția retorică a imaginii filmului nordic se vor transforma in Germania, după 1914, intr-o dramatică, violentă și explozivă calofilie vizuală, de o intensitate nicicând intâlnită până atunci.

Autorul excepționalului studiu intitulat *Labirintul umbrelor*, Petre Rado, se intreabă, retoric dar nu fără indreptățire: „Dacă se pune intrebarea in ce măsură a fost influențată evoluția cinematografului de mișcarea expresionistă răspunsul este clar: fără expresionismul literar, plastic ori dramatic, nu ar fi existat filmul expresionist”[31]. Dacă pictura, debordând printr-o pastă policromă, ea insăși rezultantă a unei excepționale angoase metafizice, năștea străluciți reprezentanți ca Munch, Ensor, Kandinski, pictori onirici răstigniți pe dureroasa cruce a interogațiilor existențiale, dramaturgia lumina onest dar sumbru (prin Kaiser, Toller, Strindberg, Wedekind

[31] Petre Rado, *Labirintul umbrelor*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 83.

sau Hasenclever) o anumită construcție dramatică numită *Stationendrama*. Aceasta se baza, în opoziție cu opulența imaginativă a picturii expresioniste, pe puținul dar intimul univers uman, surprins și văzut într-o excesivă abstractizare și simplificare, într-o reducție aproape totală, atât a decorului, cât și a personajelor. Spectre încremenite într-o generală și izolată halucinație, ele purtau adesea nume generice ca întruchipare a unor tipuri sau funcții abstracte: Doctorul, Portarul, Chelnerul, Tatăl, Soțul, Fiica, Preotul, Ofițerul, Soldatul, Profesorul etc. Carl Mayer avea 25 de ani când a scris scenariul filmului *Cabinetul doctorului Caligari* (de fapt, cu acest titlu debuta în film) și, așa cum a recunoscut mai târziu, influența dramaturgiei, iar mai apoi cea a picturii – prin colaborarea cu cei trei scenografi germani: Walter Rohring, Walter Reimann și Herman Warm – au fost factorii decisivi care au dus la nașterea capodoperei absolute a filmului expresionist german.

Acțiunea filmului se petrece în imaginarul orășel german Holstenwal unde suntem martorii unor fapte stranii și imposibil de elucidat. Francis și Alan sunt doi prieteni care hotărăsc să meargă la bâlciul din oraș. Aici întâlnesc o ființă bizară: pe maestrul hipnotizator doctor Caligari și al său experiment realizat cu ajutorul somnambulului Cezare. La îndemnurile doctorului Caligari, lumea prezentă acolo este chemată în cortul acestuia, pentru o reprezentație. În paralel, la strigătele unei femei, planul unui criminal este dejucat, iar prezumtivul asasin este prins. În cortul doctorului Caligari, sub controlul acestuia, Cezare, trezit dintr-o infinită stare letargică, prorocește, la cererea amuzată dar și oarecum reținută a celor doi studenți prieteni, moartea unuia dintre ei, cea a lui Alan. Conform predicției, acesta va muri în zorii zilei următoare. Acest lucru se întâmplă, iar următoarea victimă urmează a fi chiar logodnica lui Francis. De data aceasta, tentativa de asasinat eșuează, iar criminalul moare. Bănuind că Cezare este unul și același cu asasinul căutat de poliție, oamenii legii vor descinde acasă la doctorul Caligari. Dar, stupefacție: în sicriu, locația somnambulului Cezare, nu se găsește decât o molatecă și ino-

fensivă păpușă. Încolțit, Caligari fuge. Va fi urmărit de către Alan, convins că doctorul, responsabil pentru misterioasele asasinate, se ascunde într-un spital de boli nervoase. Aici i se pierde urma, dar Alan descoperă, cu uimire, că directorul clinicii pare să fie însuși Caligari. Învins de propriile lui spaime și abandonat definitiv într-un auster delir, Alan va înnebuni, alături de logodnica lui, sub privirile reci și neutre ale asistenței din clinica condusă chiar de... Caligari. Prima și ultima secvență se dovedesc a fi cheia interpretării acestui întreg delir imagistic. Alan, îmbrăcat într-un costum gri, așezat pe o bancă, alături de un bătrân, îi relatează acestuia povestea pe care urmează să o vedem. Iar la finalul filmului revenim în realitatea curții interioare a ospiciului. Istoricii filmului sunt de acord că cele două secvențe, începutul și finalul, sunt introduse de producător care s-a temut că fără această explicație povestea fantastică și bizară din Caligari nu va fi digerată de publicul larg; și nici înțeleasă. Se pare că acest amendament, ca și cele câteva ultime secvențe, sunt rodul colaborării lui Carl Mayer cu scenaristul Hans Janowitz, impus de producător tocmai pentru a da coerență fantasticelor întâmplări care au loc în orășelul Holstenwal. De fapt, aceste coperți, singure realizate în cheie realistă, sunt sugerate de cel care refuzase inițial regia acestui film, Fritz Lang. Acesta credea că infantilismul acestei povești putea fi salvat doar „dacă s-ar fi tratat prologul și epilogul – deci secvența de început și de sfârșit – într-o manieră cu totul realistă, pentru a sublinia că acolo este vorba de realitate, în timp ce partea principală a filmului este visul sau viziunea unui dement”[32]. Dincolo de plotul oarecum simplu și previzibil – povestea descinzând, prin țesătura sa tenebroasă, din tradiția romantică germană, ea însăși hrănită la umbra legendelor medievale nordice –, filmul, cu o durată nu mai mare de 70 de minute, surprinde printr-o construcție concepută

[32] Tudor Caranfil, *Vârstele peliculei*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 425.

atent până la ultimul detaliu, în care structura coșmarescă a acțiunilor personajului principal duce, prin tehnica tipic expresionistă – de distrugere sistematică a spațiului real –, la o vizualitate de un formalism excesiv. Unul dintre decoratorii acestui spațiu, adevărată ecuație picturală, Hermann Warm, spune: „Pentru că subiectul avea ceva nebunesc ne-am decis să îl tratăm într-o manieră nebunească”[33]. Cu excepția realismului curții ospiciului (o curte interioară mărginită de ziduri groase acoperite cu iederă), filmul este realizat în platou, în 40 de locații pictate toate în întregime. Prezența întregului arsenal al picturii expresioniste deconcertează, deoarece așează chipul uman, cel realist, al personajelor care apar de-a lungul acestei povești, într-un carusel de volume și linii curbate, ascuțite, oblice, semne grafice punctate sau pătate, chiar și cifre care, prin delirul constructiv sugerează o barocă anxietate. Până și cele câteva obiecte care apar – cărți, felinare, scaune – trimit la o frenezie constructivistă și la un ezoterism vizual nemaiîntâlnit până atunci.

Trecuseră aproape 20 de ani de la filmele realizate pe scena prestidigitatorului Méliès și, pentru întâia oară, cinematograful, cu filmul *Caligari*, devenea contemporan cu tendințele din celelalte arte. Fantasticul vernean (*Călătorie în Lună*), construit în convenție teatrală, imaginat de Méliès, devenea acum, la Wiene, prin expresionism, unul de sorginte suprarealist-apocaliptică. Lumina artificială contura, prin clarobscurul ei, prin petele de lumină și umbră, spectaculoase ecleraje, caracterizând astfel, în termeni kafkieni, tenebrozitatea fabulei criminalului doctor Caligari. Dacă filmul lui Murnau *Nosferatu*, realizat doi ani mai târziu (1922), adaptare a romanului lui Bram Stoker, poartă subtitlul *O simfonie a ororii*, filmul regizorului Robert Wiene poate să fie numit *o simfonie a delirului*, sau produsul ultim, perfect și infailibil al întregii avangarde artistice germane. Iar asta, chiar dacă un Epstein spunea la câțiva ani de

[33] *Ibidem*, p. 140.

la premieră că acest film ar fi doar o „natură moartă" și că ar reprezenta, în ultimă instanță, „cea mai gravă boală a cinematografului prin hipertrofierea unui accesoriu, importanța acordată unui accident în detrimentul esențialului"[34]. Se poate să fie așa, din moment ce prin *Cabinetul doctorului Caligari* se atinge acel singular și inegalabil prag al unui expresionism ultim, exacerbat. Mai echilibrat și mai atent cu evoluția cinematografului, Georges Sadoul consideră că „tipul lui Caligari devine universal, ca Harpagon sau Don Juan. Este primul tip tragic pe care l-a creat exclusiv cinematograful. El este nu atât un om, cât o stare sufletească, amestec de cruzime și îngrijorare, de fantastic și frenezie. Acest film celebru a devenit azi una din cheile de înțelegere a sufletului german"[35]. Filmul expresionist german, oglindă uriașă a zvârcolirilor unei țări răvășite, a fost creat de echipe excepționale de cineaști – regizori, dramaturgi, scenariști, scenografi, operatori –, iar importanța și influența acestuia în cinematograful universal este copleșitoare. Filmele lui Welles, Hitchcock, filmul noir american sau francez, întreaga suită de filme gen thriller care umplu până la refuz cinematografele de astăzi poartă în sine cuceririle artistice și tehnice ale cinematografului expresionist german. Adică ale unor artiști vizionari ca Wiene, Murnau sau Fritz Lang.

[34] Tudor Caranfil, *Vârstele peliculei*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 426.

[35] Georges Sadoul, *Istoria cinematografului universal*, Editura Științifică, București, 1966, p. 161.

6.

Dziga Vertov

„Ochiul nostru vede foarte puţin şi foarte prost. Aşa că, în compensaţie, omul a inventat microscopul, pentru a avea acces la fenomenele invizibile. Apoi el a inventat telescopul... Acum el perfectează cinecamera, pentru a fora mai adânc în universul vizibil, pentru a explora şi a înregistra vizual lumea fenomenelor vizibile aflate în derulare, pentru ca, pe viitor, acestea să nu fie uitate...", spune Dziga Vertov în manifestul *Revoluţia Kinoglazului* apărut în anul 1927.

Cam pe timpul când refuzul de a se înrola în armata ţaristă îl face pe Lev Milstein (viitorul Lewis Milestone)[36] să părăsească Basarabia rusească şi să se adăpostească (vremelnic refugiu) în Statele Unite ale Americii, Dziga Vertov (pe numele adevărat Denis Abramowicz Kaufman) părăseşte Polonia natală şi se refugiază în Rusia pentru a studia, ca student, la *Institutul Neuropsihologic* din Petrograd. Copilăria şi-a petrecut-o în librăriile tatălui său – cunoscut în Byalistok drept unul dintre cei mai vestiţi vânzători de carte –, citind aproape orice îi trecea prin mână, pentru ca, mai apoi, să se îndrepte către studiul viorii şi al pianului. Concomitent, începe să scrie şi poezie, iar sensibilitatea şi formidabila putere de percepţie a cotidianului anunţă naşterea unui mare scriitor. Fiindu-i frică de posibilitatea înrolării forţate a fiu-

[36] A se vedea articolul dedicat cineastul american de origine basarabeană Lewis Millestone.

lui (acesta avea 20 de ani), tatăl lui îl înscrie, beneficiind de relaţiile sale de afaceri, la institutul mai sus pomenit. Refugiul în studiu se dovedea, până la urmă, cea mai bună ascunzătoare. În facultate, Vertov va pune bazele unui vestit *laborator al auzului*, încercând să descopere acele efecte sonore speciale compuse din zgomotele naturale ale realităţii. Studiul pianului şi al viorii îi relevase în copilărie şi apoi în adolescenţă acea lume formidabilă a sunetelor *neauzite*, a acelor acorduri muzicale misterioase fără de care era imposibil de înţeles lumea unui Mozart sau Beethoven. Acum voia acelaşi lucru. Bănuia că, la rândul ei, realitatea sonoră naturală este mult mai profundă decât ceea ce lasă ca să transpară la suprafaţă, ştia că această infinită pastă sonoră era tot un fel de simfonie care trebuia descoperită, înregistrată şi clasată. Prin urmare microcosmosul sonor trebuia descoperit, pentru că el poate oferi atâtea sensuri vieţii.

De aceea, apariţia constructivismului l-a entuziasmat pe Vertov. Pentru constructivişti, arta trebuia să fie pretutindeni şi să fie formată din acel tot unde apare şi pulsează viaţa. Viaţa construindu-se singură trebuie să fie un exemplu pentru artă, indiferent despre ce artă vorbim. Arta ne însoţeşte peste tot, ne întâmpină în tot locul: la slujbă, în vacanţă, în casele noastre, în jocurile noastre. Studiile lui Vertov în lumea invizibilă a sunetelor dovedeau acest lucru. Până la a trece în lumea imaginilor, a vizibilului real, nu a mai fost decât un pas.

În anul 1918, Vertov este angajat la secţia de ştiri a departamentului de film de la Moscova, unde va fi coleg cu Lev Kuleşov şi Eduard Tissé, viitorul director de fotografie a lui Eisenstein. Aici începe prin a monta ştiri de front şi filme de propagandă. Marea sa descoperire va fi *Cine-ochiului*, acel cinematograf *natural* născut departe de orice fel de scenariu. Beneficiind de experienţa sa în montaj, de experimentarea tuturor posibilităţilor de editare – ritmul ca alăturare a cadrelor conta mai mult decât sensul a ceea ce se transmitea –, Vertov nu făcea altceva decât să transpună la

nivelul universului vizual ceea ce descoperise ca student în laboratorul său din Petrograd. Curgerea vieții – ca imagine – părea a fi mai spectaculoasă decât sunetele realității. Accelerarea viului vizual, pulsațiile acestuia trebuiau surprinse cât mai degrabă de ochiul cinematografic. Târziu, prin 1933, Marinetti, în *Manifestele futuriste*, va spune: „Nu există intensitate fără concentrare: senzațiile tari sunt cele mai scurte. [...] Drama modernă trebuie să exprime marele vis futurist care se degajă din viața noastră contemporană, exasperată de vitezele terestre, marine și aeriene, dominată de vapori și electricitate”[37].

Astfel, prin *Cine-ochi* simfonia vizuală a lumii își începea primele acorduri. Teoriile cinematografice ale lui Vertov – concepute alături de soția sa, Elisaveta Svilova, și de fratele său, directorul de fotografie Mikhail Kaufman – sunt publicate între anii 1922-1923 în jurnalele avangardiste ale vremii și puse în practică, parțial, în câteva filme: *Aniversarea Revoluției* (1919), *Trenul agitatoric Swik* (1921), *Istoria războiului civil* (1922). Dar capodopera vine abia în 1929 și ea se va numi *Omul cu aparatul de filmat*. Această operă cinematografică cu o durată nu mai mare de o oră are o desfășurare și o amplitudine vizuală neobișnuite. Construcția arborescentă a filmului vine într-o flagrantă contradicție cu manifestul și crezul *Cine-ochiului*. Încă de la primele inserturi aflăm că acest film este de fapt adevăratul cinema, dezbrăcat de toate *metehnele* cinematografului burghez: „Filmul dramă este opiumul oamenilor! Jos cu basmele scenariilor burgheze... trăiască viața așa cum este!”[38]. Prin urmare, filmul nu va avea scenariu, nu va avea actori, nu va avea decoruri fabricate, nu va

[37] Michaela Tonitza-Iordache, *Arta teatrului*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 266.

[38] Dan-Sorin Oprea Botoșeneanu, *Cine-ochiul. Istoria unei poetici*, UNATC, 2004, p. 29.

avea nimic fictiv. Ficțiunea este aruncată definitiv din trenul cinematografului. Ochiul aparatului de filmat, care surprinde realitatea orașului de dimineața până seara, este mai degrabă un instrument de iscodire, de cercetare și de continuă compunere și re-compunere a vieții sociale într-un iureș imagistic uluitor. *Cine-ochiul* se transformă într-o *Cine-fabrică*. Orașul, filmat pe verticală și pe orizontală într-o abundență de mijloace formale, este văzut ca o ființă vie. El se trezește la viață odată cu oamenii săi, cu vehiculele sale, cu bucuriile sale, cu necazurile sale. *Omul cu aparatul de filmat* a fost filmat de Mikhail Kaufman în cea mai mare parte la Moscova, dar și la Kiev, Malta și Odesa, iar montajul a fost realizat de colaboratoarea și soția lui Vertov, Elisaveta Svilova, conform ideilor lui Vertov sintetizate sub tema *viața luată prin surprindere*. Se dovedea astfel că ochiul cinematografic era superior ochiului uman.

Din punct de vedere al limbajului filmic, este explorat întreg câmpul expresiilor vizuale cunoscute în cinema de la filmare până la montaj: ralantiul, zoom-urile, animația, anșeneurile, stop-cadrul, ecranul divizat, focalizarea încețoșată, imaginile multiple, toate acestea dispuse la întregul potențial al limbajului cinematografic. Ioan Lazăr observă pe bună dreptate în cartea sa *Teme și stiluri cinematografice* caracterul eminamente sintagmatic al filmului în absența totală a oricăror paradigme, tocmai în deliberata absență a dramei, a poveștii. Dar se poate observa că, dacă la nivelul construcției lucrurile pot să pară așa cum remarcă criticul, la nivelul cadrelor, al încadraturilor filmice nu se poate să nu se observe *povestea din spatele poveștii*. Chipurile umane suprinse – chiar și în această avalanșă mecanică a jocului vieții – nu sunt simple scheme, ci trăiri autentice care ascund, dincolo de privire, biografii pline de reale conotații.

Practic există două personaje importante: aparatul de filmat (este chiar primul cadru al filmului) și orașul ca simbol al puterii sovietice. Pentru Vertov această revărsare a vieții, această formidabilă pulsație trebuia să ducă la realiza-

rea celei mai perfecte alchimii a vieţii. Simfonia contrastelor (oamenii se nasc şi mor, divorţează şi se căsătoresc, zboară în înaltul cerului şi sculptează tunele în tenebrele pământului) rezultă prin filmarea plastică a unor locuri banale (cluburi, berării, gări, şosele, aeroporturi, locuri de muncă, spitale, mine) şi transformă materialul filmat într-o veritabilă construcţie cinematografică, lipsită de poveste, şi prin urmare redusă aparent la o singură dimensiune. Acesta este cinematograful adevărat, acea formă pură de vizual care întruchipează cel mai bine credinţa despre opera de artă a unui Maiakovski: „Până la noi, în măsura în care erau de sine stătătoare, teatrul şi cinematograful nu făceau decât să dubleze viaţa, iar arta mare şi adevărată a artistului, care transformă viaţa după chipul şi asemănarea sa, merge pe altă cale. Noi venim cu un cuvânt nou în toate domeniile”[39].

[39] *Buletin de informare ATM*, nr. 16, din 1969, p. 29-30.

7.

Victor Sjöström

Isac Borg se culcă. El are un vis: se află pe o stradă ciudată, luminată alb de un soare nevăzut. Un ceas fără limbi spânzură deasupra lui şi, în apropiere, un bărbat fără chip îl priveşte. Deodată, acesta cade, iar din capul lui zdrobit de asfalt începe să curgă sânge. Isak aude cum de după un colţ se îndreaptă cu viteză spre el o trăsură, un dric tras de un cal. Roata trăsurii se loveşte de un stâlp şi se prăvale primejdios în vecinătatea bătrânului. Din trăsură cade un sicriu. Capacul acestuia se deschide. Isak se apleacă pentru a vedea mai bine. În cutia acestuia se vede pe el. Mâna cadavrului Isak Borg îl prinde pe Isak Borg viul şi îl trage cu putere. Bătrânul pare că vrea să strige, să urle. *Strigătul* parcă rămâne înăbuşit, iar chipul lui, pentru o clipă, devine o mască contorsionată în care citim uimire şi nesfârşită spaimă...

Cu această secvenţă, cea a visului, debutează unul dintre cele mai frumoase şi neobişnuite filme din istoria cinematografiei, *Fragii sălbatici* al lui Ingmar Bergman. În rolul principal, Bergman l-a distribuit pe regizorul şi actorul Victor Sjöström, unul dintre cei mai importanţi regizori ai începuturilor cinematografului suedez, alături de Mauritz Stiller[40]. Alegerea lui Sjöström de către Bergman s-a dorit a

[40] Prin cele câteva opere esenţiale lăsate de Stiller – *Vântul* (1919), *Erotikon* (1920), *Povestea lui Gösta Berling* (1924) –, se instaurează primatul imaginii, al unei plastici dramaturgice revelatoare de adâncimi psihologice nemaiîntâlnite până atunci. În 1920, după vizionarea peliculei

fi un omagiu adus marelui cineast suedez căruia, după spusele creatorului filmelor *A șaptea pecete*, *Voi fi mamă*, *Izvorul fecioarei*, *Crize* etc., operei acestuia, cea localizată în anii '20, îi datora chiar formarea sa ca cineast. S-a vorbit cu insistență de motivul drumului în *Fragii sălbatici*. Pe de o parte, Isak Borg realizează o călătorie spre Upsala, unde i se va decerna titlul de Doctor Honoris Causa, iar pe de altă parte, acest drum îi prilejuiește personajului nostru o întoarcere în trecutul său, în copilăria sa, o călătorie interioară. În momentul realizării acestui film, Victor Sjöström avea 78 de ani, iar ultimul său film, *Vântul*, fusese făcut cu aproape 40 de ani în urmă. După reîntoarcerea din SUA – unde a fost făcut filmul, având-o în rolul principal pe Lillian Gish –, Sjöström s-a îndepărtat complet de cinematograf. Un istoric al filmului spunea, prin anii '60, că până atunci strălucirea cinematografiei suedeze stătea doar în filmele lui Sjöström și Stiller, iar dispariția acestora a însemnat, pentru o lungă perioadă, de timp o umbră lăsată asupra cinematografiei suedeze[41]. Din această perspectivă, distribuirea lui Sjöström de către Bergman în filmul său face ca, prin *Fragii sălbatici* – film unic până și în filmografia lui Bergman, având un conținut modelat de vechile motive și mituri nordice detectabile în opera suedezilor Sjöström sau Stiller, a danezilor August Blom, Holger Madsen, Urban Gad etc. –, cinematografia suedeză să revină programatic în fruntea cinemato-

Erotikon – care s-a bucurat de un imens succes în Europa și Statele Unite ale Americii –, regizorul de teatru Max Reinhardt va spune: „Acest film m-a făcut să-mi schimb radical opinia și sunt convins acum că arta aceasta are viitor..." (Tudor Caranfil, *Vârstele peliculei*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 253) .

[41] Nu puem omite totuși numele unui Gustaf Molander, cel care, se spune, face legătura între Mauritz Stiller și Victor Sjöström, pe de o parte, și Alf Sjöberg și Ingmar Bergman, pe de altă parte. El este cel care, în anul 1938, o debutează pe necunoscuta de atunci Ingrid Bergman, odată cu filmul *Intermezzo*.

grafiilor mondiale, iar acest film să se constituie, el în sine, într-o veritabilă şcoală de film.

Începuturile cinematografiilor nordice datorează mult, dincolo de influenţele literare sau filosofice, pictorului norvegian Edvard Munch, a cărui operă contaminează definitiv filmul nordic prin atmosfera tenebroasă, obsesia morţii, a reîncarnării, a angoaselor metafizice precum şi a spaimelor ancestrale. Temperament tipic nordic, pândit de o nebunie mereu amânată, Munch declară: „Boala, Nebunia şi Moartea – aceştia sunt îngerii care m-au vegheat în leagăn şi m-au însoţit toată viaţa"[42]. Opera lui picturală, ca şi o importantă parte a cinematografiei nordice, este inspirată şi de dramaturgia suedezului August Strindberg – nume la care se va raporta mai târziu şi Bergman –, unul dintre puţinii prieteni pe care Munch i-a avut pe timpul vieţii. Petre Rado, în cartea sa *Labirintul umbrelor*, observă: „Ideea morţii, a neantului, îl obsedează pe Munch, pictura sa fiind o tentativă de figurare a coşmarului, dar, în acelaşi timp, şi disperată încercare de eliberare de sub terifianta lui influenţă"[43]. Iată cum explică însuşi Munch geneza *Strigătului*: „Mergeam pe drum în compania a doi prieteni – soarele tocmai apunea – şi am simţit un acces brusc de melancolie – când cerul devenise de un roşu sângeriu. M-am oprit, m-am sprijinit teribil de plictisit de balustradă – deasupra oraşului şi a fiordului albastru închis se întindea o mare de sânge şi limbi de foc –, prietenii mei au continuat să meargă, iar eu tremuram de frică – şi atunci am auzit un ţipăt prelung care a tăiat aerul"[44].

În 1917, la zece ani de la înfiinţarea firmei de producţie cinematografice *Svenska*, creată de suedezul Magnusson, Victor Sjöström realizează *Proscrişii*, o foarte frumoasă saga de dra-

[42] *Mari pictori*, Publishing House, Bucureşti, 2002, nr. 76.

[43] Petre Rado, *Labirintul umbrelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975, p. 60.

[44] *Mari pictori*, Publishing House, Bucureşti, 2002, nr. 76.

goste, cu un final patetic și tragic. Acest film îl impune pe Victor Sjöström în rândul celor mai valoroși cineaști ai Suediei acelor ani. Povestea celor doi tineri alungați de societate și retrași într-o austeră cabană din mijlocul munților, viața lor care se scurge într-o nemiloasă privațiune până în momentul morții acoperite de albul necruțător al zăpezii fac din acest film, prin simplitate, sobrietate și căldura sentimentelor surprinse, unul dintre cele mai bune filme ale istoriei filmului mut. Trei ani mai târziu, apare *Căruța fantomă*, adaptare după o povestire a Selmei Lagerlöf – nume din a cărei operă se vor inspira majoritatea cineaștilor suedezi ai acelei perioade. Acest film, considerat de mulți istorici ai filmului ca fiind capodopera lui Sjöström, surprinde printr-o acută prezentare a lumilor spirituale, văzute ca adevărate bolgii ale suferinței umane. Există o secvență celebră – pe care o citează Bergman în debutul filmului *Fragii sălbatici* –, în care personajul interpretat de Victor Sjöström (alcoolicul David Holm) își contemplă, în noaptea de Anul Nou, propria moarte ca semn al condamnării sale la chinurile veșnice ale iadului. De aici înainte, filmul capătă proporții stranii prin prezentarea escapadeleor neobișnuite ale eroului, prin rătăcirile somnambulice ale acestuia în labirintul halucinațiilor nocturne. Dar toate acestea prezentate într-o surpinzătoare stare de poezie și magie a clarobscurului. Trimiterea la starea obsesională a operei lui Edvard Munch este evidentă. Poetica fantasmului, retorica imaginii, curgerea spasmodică non-lineară a acțiunii însemnau noi cuceriri în primul rând la nivelul imaginii. Ceea ce se va dovedi a fi pentru arta filmului însăși rațiunea sa artistică primă: *preeminența vizualului.*

În 1957 Bergman redescoperea și redefinea cinematografia suedeză apelând la Sjöström în rolul lui Isak Borg. Prin aceasta, *Fragii sălbatici* se dovedește a fi *strigătul* de renaștere a cinematografiei suedeze. Un *strigăt* cinematografic plin de obsesia destinului uman, de poezia interiorității umane, de frica certitudinilor și adevărul incertitudinilor. Drumul prin istoria filmului suedez, al treilea drum detectabil în *Fragii sălbatici*, va deveni un al patrulea drum pentru Victor Sjöström. Și ultimul.

Un an după realizarea filmului lui Bergman, Victor Sjöström va spune adio lumii acesteia, retrăgându-se dincolo de balustrada lui Munch, în imensitatea fiordurilor celeste sau, de ce nu, în aceea a viselor unui nu mai puțin vizionar nordic, tainic alchimist al transcendenței, Emanuel Swedenbörg.



8.

Charles Chaplin

Când în mai multe articole destinate artei filmului mut Élie Faure vorbea, la sfârşitul anilor '20, despre Charles Chaplin, acesta realizase aproape 70 de filme de scurtmetraj în patru ani, începând cu 1914. Asta însemna peste 100 de bobine de film; adică aproape 1 000 de ore de cinema. Pusă cap la cap, această cantitate de peliculă reprezenta aproximativ 40 de filme. Împărţind cifra la patru ani, revin circa 10 lungmetraje pe an. Adică un lungmetraj pe lună. Comparativ cu nouă lungmetraje făcute între 1923 şi 1957, calculul, chiar şi relativ, ţinând cont de un criteriu de ordin tehnic (viteza de derulare a peliculei în aparatul de filmat era atunci de 16 sau 18 m/secundă, astăzi fiind de 24 m/secundă), ne indică o nebunească, goliatică şi infinită putere de muncă. Cazul de prolificitate este unic în istoria cinematografiei universale. În memoriile lui, modest şi echilibrat, Charles Chaplin îşi explică această ardere prin energia tinereţii unui simplu emigrant care dorea să se afirme, pe de o parte, şi prin extraordinara forţă de seducţie pe care cinematograful o exercita asupra sa, pe de altă parte. În anul 1918, anul de care vorbim, Chaplin nu realizase încă *Piciul*, film considerat pe drept capodopera sa absolută, iar marile lui lungmetraje, de la *Parizianca* la *Goana după aur*, *Luminile oraşului*, *Dictatorul* sau *Un rege la New York*, ultimul său film realizat în 1957, mai aveau de aşteptat. Prin urmare, în 1918 Élie Faure spune despre Charles Chaplin: „Un om – unul singur – a înţeles arta filmului în chip desăvârşit. Un singur om ştie să se folosească de ea ca de o claviatură cu mai multe planuri unde toate elementele sentimentale şi psihologice care determină atitudinea şi forma

fiinţelor concură, pentru a încredinţa numai expresiei cinematografice desfăşurarea complexă a aventurii lor lăuntrice"[45].

Revenit în octombrie 1912 pe pământ american[46], Charles Chaplin hotărăşte să se rupă de celebra trupă de teatru londoneză *Karno*, cu care se afla într-un turneu prin mai multe oraşe ale Americii, şi să se alăture descoperitorului său, Mack Sennett, care la acea oră crea prima şcoală comică americană de film[47]. Acesta era directorul casei de producţie *Keystone* la Los Angeles, societate creată de *New York Picture Company*. De altfel, celebrul comedian îl observase pe Chaplin încă cu un an înainte şi încercase să-l reţină. Asta nu făcea decât să confirme bănuielile managerului trupei *Karno*, Alfred Reeves, cum că Chaplin va părăsi teatrul şi Anglia pentru cinematograful din Statele Unite. În acei ani, foarte mulţi dintre actorii de comedie europeni se îmbarcaseră pentru America, atraşi de promisiunile noii arte care se năştea. De altfel, ca o ironie a sorţii, curând după dezintegrarea trupei londoneze, Alfred Reeves se întoarce în America, unde va deveni, până la sfârşitul vieţii lui, coordonatorul producţiei la toate filmele lui Chaplin. În anul în care Élie Faure făcea afirmaţia de mai sus, Chaplin realiza primul *making-of* al cinematografiei universale. El se numeşte *How to make movie in 1918* şi ne arată construcţia studiourilor lui

45 Élie Faure, *Funcţia cinematografului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 49.

46 Prima descindere în SUA a avut loc în 1910.

47 În iulie 1912, Max Sennett devine directorul artistic al companiei *Keystone*, companie fondată de Kessel şi Bauman, specializată în filme comice, unde vor deveni vedete Mabel Normand, Ford Sterling, Roscöe Arbuckle şi Charlie Chaplin. În acelaşi timp, el constituie o trupă-şcoală, unde se vor forma majoritatea actorilor de comedie americani şi care va constitui prima şcoală de actorie de la Hollywood. Inspirat de jocul comicilor francezi, în mod special de Max Linder, Sennett obişnuia să permită actorilor să realizeze singuri scheciurile, dar, mai apoi, alegea el dublele şi – graţie cunoştinţelor dobândite de la Griffith – monta versiunea care i se părea cea mai bună.

Chaplin, precum și viața acestuia de zi cu zi. În filmulețul de care vorbim, vedem studioul lui Chaplin, care se ridică peste noapte, vedem casa acestuia, o casă impunătoare pe ale cărei scări din marmură Chaplin dispare în interior, îl vedem cu servitorii roind în jurul său, asistând la curățarea piscinei, dând nenumărate indicații regizorale unei trupe de actori pentru pregătirea unui nou film etc. Imaginile conturează profilul unui tânăr – Chaplin avea 29 de ani – jovial, bogat, surâzător, un om căruia sintagma *american dream* îi venea ca o mănușă. Doar patru ani i-au trebuit lui Chaplin să ajungă aici, patru ani pentru a scăpa de foame, mizerie, de amintirile dureroase ale unei tragice și paradoxale copilării[48]. Celebrul producător de filme Hal Roach – „inventatorul" lui Harold Lloyd, Charlie Chase și mai ales descoperitorul, în 1926, al cuplului Stan și Bran – spunea la bătrânețe, în 1964, că „marii comici reprezintă sau înfățișează copii și lucruri pe care le fac copiii"[49]. Doar că la Charles Chaplin această acțiune de *reprezentare* a fost dublată de o abruptă și violentă conștientizare a tragicului, ea însăși fiind rezultanta unei copilării profund chinuite și nefericite. Anii când, ca într-o serie de *duble filmice* absurde și nemiloase, era dat afară de portărei din locuințe sordide, când mama sa îl trimetea la cunoștințe sau prieteni: „Du-te la familia McCarthy și rămâi la ei la cină. În casă nu mai este nimic de mâncare"[50], și-au pus amprenta, mai târziu, într-un mod fără echivoc asupra creației sale. Milioanele de dolari ce vor veni după 1914, faptul de a fi

[48] Într-o statistică făcută în anul 1926, pe lista primelor zece vedete cu cel mai mare salariu anual îl găsim pe Charles Chaplin pe locul doi, cu un venit de 1 500 000 de dolari, după Harold Lloyd – 2 000 000 de dolari – într-o perioadă când în California se putea trăi decent cu 100 de dolari pe lună.

[49] Charles Ford, *Istoria Hollywoodului*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 82.

[50] Charles Chaplin, *Povestea vieții mele*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 46.

adulat și aclamat oriunde mergea în Statele Unite sau în Europa, faptul de a fi comparat de istorici de artă, de sociologi, de publicul obișnuit, de admiratori, cu Shakespeare sau Molière, aura sa de indiscutabilă vedetă, de *one man show* genial și absolut al cinematografiei universale – toate acestea potențau și mai tare umbrele, temerile, spaimele trecutului său, ale copilăriei sale mizere. Toate, în fapt, se reduceau la spaima, teroarea de a *nu mai pierde*. Peste ani, încununat cu aura geniului, el totuși va spune cu amărăciune: „În zilele acelea de demult mă luptam cu foamea și cu teama de mâine, cu permanenta teamă a zilei de mâine. Nici un fel de prosperitate nu-mi va alunga vreodată această teamă. Sunt ca un om hăituit de o fantomă, fantoma sărăciei, fantoma lipsurilor"[51]. Mai târziu, la Londra, cu ocazia susținerii unei conferințe de presă, însoțit de iubita sa May Reeves, Chaplin i se destăinuie acesteia într-un șir de amintiri care vor deveni mai târziu o carte: „La fiecare patru săptămâni eram dați afară din locuință, pentru că nu aveam niciodată cu ce plăti chiria. De fiecare dată trebuia deci să ne facem bocceaua și să cărăm în spate, la noua locuință, saltelele și scaunele. Îmi arătă o cocioabă dărăpănată în fața unui teren viran unde se aruncau gunoaiele. Mi-am petrecut deseori noaptea acolo când eram alungați din locuință. Preferam însă să dorm pe băncile din parcuri"[52]. Copilăria sa, sinonimă cu Frica de a nu avea de mâncare, Frica de a nu-și pierde acoperișul, Frica de a dormi pe bănci prin obscurele parcuri ale Londrei, Frica de a nu-și pierde iubirile, Frica de poliție, Frica de durere, Frica de singurătate, FRICA DE ABSOLUT ORICE – toate acestea vor deveni teme fundamentale ale uneia dintre cele mai originale și seducător tragi-comice opere cinematografice din toate timpurile.

[51] Charles Chaplin, *Povestea vieții mele*, Ed.itura Muzicala a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 40.

[52] Ibidem, p. 119.

Realizarea capodoperei *Piciul* va reprezenta o piatră de hotar. Cu acest film, Chaplin va spune adio unei scurte, ardente și extraordinar de prolifice perioade din cariera sa artistică și va intra în febra lungmetrajelor. Acest film se naște, dincolo de imensul său fundament autobiografic[53], asemeni celorlalte pelicule făcute până acum, din stanislavskianul *dacă* și din complexul arhitectural de semne ale artei pantomimei. Când, în 1919, Chaplin află de existența unui copil-minune, el se întreabă: „Ce s-ar întâmpla dacă aș asocia imaginea mea cu cea a unui copil, ce s-ar întâmpla dacă Charlot ar apărea alături de un copil?"[54]. Chaplin realizează indirect că pentru povestea ce urma să o filmeze nu caută un copil oarecare, ci pe sinonimul lui din copilărie, pe micul Charlie. Își caută așadar o dublură, o imagine a ceea ce el reprezenta în copilărie, acea figură de *pici* profund dickensiană, bântuind flămând străzile mizere ale cartierelor sordide din sudul Londrei. Merge, așadar, la teatrul de revistă *Orpheum* și îl găsește pe micuțul Jackie Coogan, viitorul și primul copil-minune al istoriei cinematografiei universale. Primul tur de manivelă va avea loc pe data de 7 ianuarie 1920[55], iar premiera un an mai târziu, pe data de 7 ianuarie 1921. Filmul a costat 300 000 de dolari, iar încasările au depășit 2 500 000 de dolari.

În anul 1924 Teatrul de Artă din Moscova întreprinde un turneu istoric în Statele Unite ale Americii, în urma

[53] Carlyle T. Robinson notează undeva în memoriile sale: „Știu sigur că subiectul *Kid*-ului nu este decât un capitol din copilăria lui Charles Spencer Chaplin. Charlot însuși mi-a spus-o și, după câte știu, asta este o confidență pe care nu a mai făcut-o nimănui" (Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 392).

[54] Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 99.

[55] An imperial: acum se vor naște Federico Fellini, Giuleta Massina, Toshiro Mifune și Mickey Rooney. Toți profund recunoscători, de-a lungul carierei lor, lui Charles Chaplin și operei cinematografice a acestuia.

căruia Lee Strasberg – el însuși spectator al intregului turneu american al trupei conduse de Stanislavski – va pune bazele celebrei școli *The Actors Studio*, iar mai apoi a propriei lui școli care îi poartă și astăzi numele, *Lee Strasberg Theatre Institute* (cu sedii la New-York, Los Angeles și Londra), instituție de învățământ artistic care, în timp, a dat naștere la ceea ce azi cunoaștem ca fiind metoda de interpretare actoricească americană, atât în teatru, cât și în film. 1924 era, prin urmare, anul în care America descoperea uluită un teatru necunoscut până atunci, un teatru care, prin adevărul de interpretare, prin capacitatea extraordinară de trăire interpretativă, printr-o excepțională calitate a jocul actoricesc, a adevărului și a emoțiilor autentice, începând de la interpretul principal și până la cel mai neînsemnat rol, punea bazele nu numai ale unei arte teatrale interpretative noi, dar și ale unei novatoare orientări de abordare în arta filmului.

În 1948, când Lee Strasberg a înființat *The Actors Studio*, Chaplin era spre sfârșitul carierei sale artistice și, în ciuda recunoașterii geniului acestuia, puțină lume vedea în metoda de interpretare a lui Chaplin, de abordare a materiei filmice și mai ales de lucru cu actorii, inovație. Când Chaplin a fost descoperit în 1913 de către Mack Sennett și a fost invitat să se alăture trupei lui, acesta i-a spus simplu: „Nu avem scenariu. Plecăm de la o idee și urmăm desfășurarea firească a evenimentelor până în momentul când se ajunge la o urmărire, care constituie esențialul comediei noastre”[56]. Prin urmare primele pelicule semnate de Chaplin (*Marking a living, Kid auto races at Venice, Between showers, Tango Tangles* etc.) vor urma și ele acest fir conducător. Curând, Chaplin se va îndepărta de sau va aduce îmbogățiri substanțiale acestei metode: „Am afirmat – spune el mai târziu – că forma se desă-

[56] Piere Leprohon, *Charles Chaplin*, Editura Meridiane, București, 1967, p. 68.

vârșise după ce a fost creată, că dacă artistul concepe o lume și crede sincer în ea, oricare i-ar fi componentele, această lume trebuie să fie convingătoare. Teoria nu se sprijinea decât pe propria mea intuiție. Existase până atunci satira, farsa, realismul, naturalismul, melodrama și fantezia, dar burlescul pur și sentimentul, premisele *Piciului*, însemnau un fel de inovație"[57]. Sigur, Chaplin vorbea de intuiție, când, de fapt, el trebuia să vorbească de experiența imensă dobândită în teatrul pe care l-a jucat în tinerețea londoneză, în special în trupa lui Fred Karno.

Când cele trei spectacole cehoviene – *Pescărușul*, *Unchiul Vania* și *Trei surori* – deschideau, la sfârșitul secolului XIX, porțile *Teatrului de Artă* din Moscova și se puneau astfel bazele unei noi metode artistice teatrale, cinematograful abia se năștea. Publicul descoperea uluit, prin peliculele lui Lumière, mișcarea unor frunze, a unor valuri, a unor oameni. Apoi, cu Méliès, cu școala suedeză sau expresionismul german, odată cu primele povești, începea să apară ideea de personaj, de interpretare, de relație. Începeau să se nască ficțiunile cinematografului, care, la început, erau inspirate din marea literatură. Stanislavski spune în metoda sa: „Veridicul unui rol înseamnă ca, aflându-te pe scenă în condițiile de viață pe care le cere rolul și în deplină analogie cu el, să gândești, să vrei, să tinzi, să acționezi just, logic, consecvent, omenește"[58]. Arta dramatică – crede mai departe reformatorul teatrului rusesc –, arta actorului se bazează pe acțiune. Practic, pe spațiul derulării acesteia, arta întruchipării trebuie bine studiată și pusă în practică. Un moment important a fost acela când Stanislavski, în munca sa cu actorul, în procesul căutării unei motivații juste interioare în

[57] Charles Chaplin, *Povestea vieții mele*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 232.

[58] K. S. Stanislawski, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1957, p. 212.

urma căreia actorul își justifică o intenție de joc, a recurs la întrebări simple precum: „Cum te-ai purta dacă...?", „Ce ai face dacă...?", „Ce ai simți dacă...?", „Cum ai reacționa dacă...?". Sau: „Cine?", „Când?", „Unde?", „De ce?", „Pentru ce?". Sunt întrebări prin care ne urnim și ne construim imaginația. Toate acestea erau teme de studiu în conceperea rolului de către actor. Din acest punct de vedere, antrenamentul era acela de a dobândi un control, o siguranță cât mai pregnantă asupra întregului sistem al facultăților umane. Aici, un rol important îl juca improvizația, la capătul căreia se urmărea crearea unei autentice emoții artistice.

La ora realizării filmului *Piciul*, Chaplin nu era deloc un intuitiv, așa cum spunea el. Studiase încă de când juca la Londra, în trupa lui Fred Karno, arta pantomimei, la mare modă pe atunci. „Spectacolele lui Karno – își amintește M. Lapièrre – respectau toate tradițiile pantomimei. Acrobațiile și clovneriile, râsul tragic și compătimitor, melancolia, scheciurile, dansurile și jongleriile combinate cu sobrietate exprimau inegalabilul comic englez"[59]. Rolurile jucate acum de tânărul Chaplin, la nici 16 ani – bărbier, soldat, ocnaș, sportiv, amorez, circar, fotbalist etc. –, erau, de fapt, repetiții de improvizație pe scenă a filmelor pe care le va face mai târziu peste ocean. Fantezia, spiritul de observație, capacitatea de caracterizare din acțiune, relația cu obiectele și nu în ultimul rând imensa sa experiență de viață – mai ales cea a străzii – l-au format pe viitorul autor al *Piciului*. Dar la toate acestea Chaplin adaugă un râs tragic, o melancolie nemaiîntâlnite până la el. Filmul *Piciul* se deschide cu un carton care avertizează: „A picture with a smile – and perhaps, a tear". După ani de experiență cinematografică, despărțindu-se de metoda lui Mack Sennett – metodă pe care o împărtășeau și un Buster Keaton, Harold Loyd sau Max

[59] „Caiet de documentare cinematografică", nr. 5-6/1971, p. 54.

Linder (cel mai apreciat de Chaplin dintre toți actorii de cinema burlesc) –, Chaplin crede că metoda de organizare a intrigii unei comedii trebuie să fie extrem de simplă; ea constă în a pune personajele în încurcătură și a le descurca mai apoi. Față de contemporanii săi, Chaplin dădea o mare atenție realizării scenariului care, odată terminat, servea ca posibil câmp de improvizație pentru actorii cu care el lucra. Pentru filmul cu Jack Coogan, Chaplin a lucrat un an. Materialul care a căzut la montaj, dublele, filmările ratate dau dimensiunea imensei și laborioasei munci desfășurate. S-au consumat peste 160 000 de metri de peliculă, din care au rămas șase bobine – aproximativ 1 700 de metri. Repetițiile aveau loc în fața aparatului de filmat, iar dublele, de cele mai multe ori, erau variante – fie de interpretare, fie de acțiune. Și asta, pentru că Chaplin urmărea cu asiduitate, dincolo de cursivitate, firescul interpretării. Pentru aceasta, improvizația, dansul, pantomima erau lecții pe care Chaplin le dădea cu perseverență actorilor săi. Chaplin intra nu de puține ori în cadru, uneori chiar în timpul filmării, pentru a repeta până la epuizare. Metoda lui se baza pe înțelegerea firescului întâmplării și mai ales pe acel „ce-ar fi dacă?", jucat de atâtea ori în improvizațiile de la Fred Karno și descoperit în altă parte a lumii, pe o altă cale, în teatrul dramatic, de către Stanislavski. „Cu vremea, am descoperit că amplasarea camerei nu avea numai un rol psihologic, ci constituia articularea însăși a scenei. Ea constituia, de fapt, baza stilului cinematografic. Cu o cameră așezată prea aproape sau prea departe se poate pune în evidență sau se poate rata un efect. Cum economia de mișcare este foarte importantă, un actor nu poate fi pus să umble degeaba, fără un motiv precis, deoarece mersul nu este dramatic. Așadar, plasarea camerei are rostul de a crea compoziția și a permite actorului o intrare avantajoasă. Amplasarea camerei înseamnă accentuarea limbajului cinematografic. În principiu, nu se poate susține că un prim-plan accentuează mai puternic un joc de scenă decât un plan secund. Prim-planul este o

chestiune de sentiment: în anumite cazuri, printr-un plan secund se obțin efecte mai puternice"[60]. Astfel, întâlnirea dintre cele două singurătăți, a adultului și a copilului, este o dovadă în sensul celor afirmate de Chaplin mai sus. După ce încearcă, în mai multe rânduri dar fără succes, să abandoneze copilul, personajul lui Chaplin se va așeza în apropierea casei lui, pe bordura trotuarului. În dreapta se vede capacul unui canal. În spatele lui, în planul doi, o intrare într-o curte interioară. Charlot va ridica puțin capacul canalului. Dar, speriat de propriul lui gând, îl închide la loc. Apoi observă în scutecele copilului un bilet. Îl citește. În plan detaliu vedem ce scrie: „Vă rog să îngrijiți și să iubiți acest copil". Fața lui Charlot se luminează. Depeșa găsită pare a fi o scrisoare destinată lui. De acum știe ce trebuie să facă. Va îngriji și va iubi acest copil. Doar lui i-a fost trimis!

Charles Chaplin experimentează și descoperă în film, înaintea lui Lee Strasberg în teatru și necunoscând sistemul lui Stanislavski, o metodă, un întreg sistem de relații de lucru cu actorul, pentru a-l pune pe acesta în valoare, pentru a-l face să simtă și mai apoi să înțeleagă ceea ce reprezintă, pentru a da firesc emoției și emoției adevăr. Chaplin este primul care descoperă principii pe care arta regizorală și arta actorului de film le vor perfecționa privind mereu în urmă la strălucita lecție cinematografică a celui ce a fost numit *Prințul tăcerii.*

60 Charles Chaplin, *Povestea vieții mele*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 118.

9.

Robert Flaherty

În 1925 se consumă o întreagă istorie polemică între producătorii de la Hollywood – cărora li se aliaseră şi viitorii distribuitori – şi documentaristul Robert Flaherty, cel care în anul 1922 surprinsese lumea filmului cu al său documentar *Nanuk*. Pentru Flaherty, filmul *Moana mărilor sudului* trebuia să meargă pe aceeaşi linie documentară. Producătorii de la Paramount doreau să realizeze în Polinezia, mai precis în Insula Samoa, locul în care se instalase Flaherty împreună cu familia, un film tipic hollywoodian, doreau, cum va observa mai târziu John Grierson, să impună materialului brut o formă dramatică fixă. Regizorului i se cerea să contravină autenticităţii documentarului, să falsifice originalul filmat, prezentând viaţa băştinaşilor într-o montare operetistică, cu rechini şi fete frumoase făcând baie. Imensul material arătat de Flaherty producătorilor nu a mai avut efectul filmului *Nanuk*, aflaţi în căutarea cu orice preţ a unui *altceva*, care presupunea mult exotism, fastuos şi romanţare. Flaherty a refuzat cu hotărâre să aplice acest sistem. Pentru el, a interveni cu o ficţiune de acest gen în materialul sacru al unei realităţi curate şi inocente era o pângărire. Nici el şi nici nimeni altcineva nu aveau drept să facă un astfel de lucru.

Când a realizat, în 1922, filmul documentar *Nanuk*, Flaherty era conştient că face operă de pionierat. Nu era doar primul documentar etnografic, cum, de altfel, bine observă Marcel Martin, ci era o adevărată operă de cercetare antropologică într-o vreme când antropologia, ca ştiinţă, abia se năştea. Încă de la începuturile sale, cinematograful

era prin excelență o astfel de infrastructură, iar Lumiére, prin reportajele sale, s-a dovedit a fi primul cineast antropolog (și, totodată, cel care are meritul de a fi pregătit așa-numiții „operatori Lumiére", care au născut și dezvoltat, prin activitatea lor cinematografică, genul filmului documentar, cu toate sub-genurile acestuia, de la filmul științific la filmul de călătorie). De altfel, aici merită a aminti cum că primii documentariști recunoscuți au fost doi operatori Lumiére, francezii Félix Mesguich – cel care a vizitat cu aparatul de filmat în mână, între 1896 și 1910, o serie de țări din Europa și Asia – și Francis Doublier, care în anul 1898, fiind atașat în Rusia, traversează o vastă regiune cu populație evreiască[61]. Înainte de a discuta despre extraordinara operă de pionierat a lui Robert Flaherty, este bine să punctăm câteva date privind filmul documentar în general. Într-o carte fundamentală pentru înțelegerea genului documentar, *About documentary. Antropology on film*, teoreticianul american Robert Edmonds spune, reducând la maxim concluziile sale: „Documentarul este antropologie. Antropologia este documentar"[62]. Ase-

[61] Relevantă este și anecdota cu unul dintre operatorii lui Lumière, polonezul Boleslaw Matuszewski, ajuns celebru în urma acestei întâmplări, nu lipsită de implicații politice. Președintele Franței, Faure, a fost invitat în 1897 de către prințul Bismark la St. Petersburg. După înapoierea în Franța, acesta a fost acuzat că în timpul unei ceremonii militare ar fi salutat cu mâna, în timp ce protocolul spunea să-și ridice pălăria. Toată această întâmplare fiind filmată de Matuszewski, filmul respectiv a fost proiectat ulterior președintelui la palatul Elysée. Proiecția care dovedea mincinoasa încercare de discreditare a fost dată de zeci de ori ofițerilor garnizoanelor din Paris, salvând astfel onoarea președintelui. Este pentru prima oară în istoria audio-vizualului când cinematograful își relevă absoluta putere documentară și-și câștigă sieși, pentru totdeauna, acel cod unic, profund moral, al respectării adevărului realității, cod care, mai târziu, transformat într-un arsenal întreg de principii deontologice, va influența decisiv istoria filmului documentar, iar mai apoi pe cea a televiziunii.

[62] Edmonds Robert, *About documentary. Antropology on film*, Pflaum Publishing, Dazton – Ohio, 1974, p. 15.

meni unui Fleischman, Edmonds Robert crede că filmul documentar este, în esență, surprinderea omului atât în relațiile cu ceilalți, cât și cu mediul din care face parte. Ca și antropologia. Pentru că, spune Robert Edmonds, pe bună dreptate: „Aparatul de filmat nu poate să surprindă relații ca idei abstracte. Imaginea vizuală surprinde oamenii așa cum trăiesc și cum muncesc, într-o permanentă inter-relaționare"[63]. Dar acest lucru nu poate fi înțeles decât dând ocol altui gând al aceluiași fin teoretician: „Să fim de acord că și cuvântul «documentar» denotă un fel de film care prezintă într-o manieră sau alta realitatea, actualitatea – indiferent ce înseamnă aceasta. Dar dacă această realitate sau actualitate nu reflectă într-o manieră clară umanul, cum să ajungem la sensul ultim al realității sau actualității? Întotdeauna îl vom cita pe Paul Rotha. Desigur, este un punct sensibil, dacă nu prea sensibil de a vorbi de lumea care ne înconjoară fără să ne fundamentăm temele noastre pe relațiile omului cu lumea în care trăiește. Spune Rouch, «cum trăiesc oamenii, ce vor și cum pot să obțină acest lucru». Aceste puncte de vedere demonstrează poziția noastră: ***Pur și simplu, documentarul este antropologia în film***!"[64].

Ne este deci îngăduit să spunem că filmul documentar, indiferent de genul pe care îl abordează, ne vorbește despre lumi, lumile noastre, cele socio-cultural-istorice, lumile trecutului și ale prezentului, cu oameni reprezentând tipuri de existență stratificate pe culturi și civilizații. Este vorba, în cele din urmă, de o imensă arhivă antropologică, adevărată arheologie în imagini, pentru că prin aceasta se poate oricând restitui și reconstitui modul de viață al unui popor. Dar, dacă este adevărat că pentru antropologie scopul final este studiul spiritualității umane, documentarului

63 *Ibidem*, p. 57.

64 *Ibidem*, p. 15.

i-ar fi şi lui îngăduit studiul subconştientului colectiv şi, poate, din punct de vedere istoriografic, ar fi îndreptăţit într-o măsură mai mare s-o facă decât filmul de ficţiune. Cuvântul documentar a fost pentru prima dată utilizat de John Grierson (poate cel mai important teoretician al filmului documentar, creatorul şcolii britanice de film documentar din anii '30, conducător al cinematografiei canadiene de stat pe durata celui de-al doilea război mondial şi important producător al unor documentare semnate de clasici ai genului: Robert Flaherty, Paul Rotha, Alberto Cavalcanti etc.), atunci cînd a vorbit de *Moana* al lui Robert Flaherty, realizat în anul 1926. Şi tot lui îi aparţine cea mai exactă şi succintă definiţie a genului documentar, ca fiind „o tratare creatoare a realităţii"[65]. Vorbind despre documentar ca „elaborare şi transfigurare creatoare"[66], Grierson stabileşte, în manifestul său din 1934 *Principiile fundamentale ale documentarului*, câteva direcţii esenţiale de existenţă ale acestuia: „1. Noi credem că, folosind capacitatea pe care o are cinematograful de a privi în jur, de a observa şi selecţiona evenimentele vieţii adevărate, se poate obţine o formă de artă nouă şi viabilă. [...] 2. Noi credem că actorul original sau autentic şi scena originală sau autentică constituie călăuza cea mai bună pentru interpretarea cinematografică a lumii moderne: ele oferă cinematografului o mai bogată căutare de materiale. [...] 3. Noi credem că materialul şi subiectele găsite la faţa locului sunt mai frumoase (mai reale în sens filosofic) decât tot ceea ce produce interpretarea actoricească. Gestul spontan are pe ecran o valoare singulară. Cinematograful posedă extraordinara capacitate de a readuce la viaţă mişcările create de tra-

[65] Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu, *Cinema... Un secol şi ceva*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2002, p. 120.

[66] Guido Aristarco, *Cinematografia ca artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1965, p. 285.

diție sau consumate de timp. Dreptunghiul arbitrar al ecranului în care sunt închise revelează și potențează mișcările, dându-le maximă eficacitate în timp și în spațiu"[67]. Vorbind despre documentarismul lui Grierson, Aristarco observă pe bună dreptate: „Grierson vorbește de fapt de o metodă, ca să zicem așa, stenografică, cu ajutorul căreia să se observe și să se descrie viața; afirmă că micile probleme ale vieții cotidiene, simplele întâmplări ale existenței de toate zilele sunt mai importante și mai dramatice decât toate atracțiile fictive pe care le pot născoci oamenii. Dar oare, în unele privințe, manifestul despre documentar nu poate fi considerat un neorealism *avant la lettre*?"[68].

În impozanta lucrare dedicată istoriei cinematografiei mondiale *Chronique du cinéma*, apărută la editura France Loisirs din Paris în anul 1992 și reeditată în 1997, se scrie despre premiera filmului *Nanuk* astfel: „New-York, 11 iunie 1922. *Nanuk - eschimosul*, documentarul realizatorului și exploratorului Robert Flaherty a triumfat în cea mai mare sală de cinema a orașului, Capitol. Dând dovada unei priviri poetice și a unei sensibilități încărcate de compasiune umană dublate de o adevărată pasiune etnologică, Flaherty prezintă viața de fiecare zi a unei familii de eschimoși, cu care acesta a încheiat raporturi de mare prietenie timp de mai bine de 12 luni în Marele Nord Canadian. Beneficiind de aportul financiar al fraților Revillon, francezi celebri prin comerțul de blănuri, Flaherty a realizat un film despre viața eschimoșilor așa cum este ea, așa cum se desfășoară ea în Nordul Înghețat, zi de zi, oră de oră. Acest lucru oferă operei lui Flaherty caracterul de universalitate"[69]. În *Nanuk* – capodoperă cinematografică născută la comandă – Flaherty ne prezintă, prin acest prim film al său, o privire unică asupra

[67] *Ibidem*, p. 282.

[68] *Ibidem*, p. 288.

[69] *Chronique du cinéma*, France Loisirs, Paris, 1992, p. 87.

unei societăţi singulare, a unei lumi în care, prin izolarea de oricare influenţă exterioară, eroismul şi sacrificiul sunt calităţi cotidiene fără de care existenţa, înţeleasă ca o permanentă supravieţuire, nu poate însemna nimic.

Geneza acestei opere, considerată a fi una dintre cele mai importante contribuţii cinematografice ale perioadei filmului mut, are o istorie pe cât de inedită, pe atât de stranie. Robert Flaherty a fost unul din cei şapte copii ai unui prospector numit Robert Henry Flaherty, un emigrant protestant de origine irlandeză, şi ai lui Susan Klockner, o emigrantă catolică de origine germană. Tatăl viitorului documentarist ajunge la începutul secolului 20 angajatul unui cunoscut, în epocă, constructor şi proprietar al căilor ferate din nordul Canadei, Sir William Mackenzie, el însuşi nepotul cunoscutului explorator canadian, de origine britanică, Sir Alexander M. Mackenzie (descoperitor, în 1789, al fluviului din Nordul Canadei, fluviu care îi şi poartă numele). Până la acest moment, copilăria lui Robert Flaherty s-a desfăşurat în Iron Mountain, Michigan, şi a fost marcată de un veşnic periplu, urmându-şi în permanenţă tatăl prin oraşele şi taberele miniere ale acelui timp. Ani de zile a fost nevoit să trăiască în comunităţi izolate, lipsit de şcoli şi educaţie, în medii ostile, violente, în care singurii prieteni erau indienii băştinaşi care l-au învăţat pe micuţul Boby deprinderile locului. Simţind primejdia înstrăinării de propriul copil, tatăl său – o fire independentă şi extrem de înclinată spre aventură – îl trimite la un colegiu din Toronto, unde este îndrumat în spiritul şcolilor din sistemul britanic de învăţământ. Dar aceasta nu a durat prea mult, căci, în scurt timp, Robert Flaherty dezertează de aici şi se întoarce în nord pentru a lucra cu tatăl său în munca de explorare şi cercetare a minelor de fier. A urmat o perioadă plină de privaţiuni, în care, în condiţii dure de existenţă, a învăţat o altă şcoală, şcoala supravieţuirii. Când tatăl său ajunge angajatul lui Sir William Mackenzie, fiul, Robert, avea reputaţia unui harnic şi extrem de serios explorator şi, în acelaşi timp, de cunoscător

al Nordului Canadei. Astfel că între 1910 și 1912 tatăl și fiul participă la o misiune de cercetare și explorare a părții celei mai nordice a Canadei. În această expediție, Robert Flaherty a făcut nenumărate fotografii și a luat contact cu o lume – cea a eschimoșilor – complet necunoscută până în acel moment. Urmează o a doua expediție, în care Williamson, mare admirator a peliculelor fraților Lumière și Méliès, pelicule cunoscute în America acelor ani, îi propune lui Flaherty – propunere istorică, dacă ne gândim la consecințele rezultate de aici – să ia cu el un aparat de filmat și peliculă, deoarece, spune Mackenzie, „filmul poate arăta incomparabil mai mult decât fotografia"[70]. Din acest motiv, expediția întârzie câteva luni, timp în care Flaherty, sponsorizat de Williamson, ia cursuri de tehnică cinematografică și se familiarizează cu noul aparat de filmat. Expediția a durat trei ani, timp în care Flaherty a filmat o cantitate impresionantă de peliculă – peste 17 ore. Întors în Toronto, reușește să monteze o copie. Însă o clipă de neatenție face ca, de la țigara sa, întregul material negativ să ardă. Acest lucru îl determină pe Flaherty să vizioneze această unică copie rămasă, până când observă că tocmai aspectele cele mai importante ale vieții eschimoșilor din Nordul Canadei erau trecute cu vederea. Treptat, eșecul acestui prim material l-a dus către un gând considerat de toți prietenii săi ca fiind nebunesc. Și anume, să organizeze o altă expediție în Nord, la Nord de Hudson Bay, în patria eschimoșilor, și să filmeze din nou. Să o ia de la început. Singura aliată în acest demers a fost soția sa Frances, care l-a înțeles și l-a susținut până în ultima clipă a realizării acestui proiect care se dovedea a fi de o anvergură nemaiîntâlnită până atunci. Unul dintre specialiștii operei lui Flaherty, Jack Curchill spune: „Robert Flaherty a făcut filme, iar aceste filme

[70] Tudor Caranfil, *Vârstele peliculei*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 292.

au devenit legendare. În *Nanuk*, *Moana*, *Omul din Aran* și *Poveste din Luisiana*, acesta a descoperit atributele esențiale ale spiritului uman, niciodată văzute cu o astfel de intensitate până atunci în istoria cinematografului. Aceste filme și-au câștigat acel unic merit de a fi 'clasice', asta și pentru că Robert Flaherty a inițiat un nou gen de film și a statutat un nou concept de creație cinematografică"[71].

După ce milionarul Mackenzie îi refuză sponsorizarea noii călătorii (avusese câteva diferenduri de opinie cu tatăl său), Flaherty caută cu disperare o nouă finanțare. Eșecul filmului făcut scrum îl mobilizează și îl determină tot mai mult. Întâmplarea face să-i cunoască la momentul oportun pe frații Revillon, posesorii unei cunoscute firme de comercializare a blănurilor, care, aflați într-o campanie de publicitate (una din primele cunoscute la acea dată și, poate, prima în care este implicat cinematograful), văd în expediția lui Robert un prilej de... promovare a produselor lor. Astfel că proiectul capătă finanțarea dorită, iar Flaherty, însoțit de familia sa, se stabilește pentru mai mult timp pe linia de Nord a cercului polar, pentru a simți și a cunoaște din interior viața eschimoșilor. Așa îl cunoaște și se apropie de Nanuk și de familia sa. După ce ne este prezentată grafic regiunea de Nord a Canadei, mai precis Hudson Bay, primul cadru al filmului este o alunecare a camerei de filmat printre sloiurile mării într-o dimineață când razele soarelui abia pătrund copertina de nori ai Marelui Nord. Prin această exemplară picturalitate, în fapt, camera intră în lumea lui Nanuk ca și cum ar intra într-o legendă sau, poate, într-un vis. Apoi, preț de câteva secunde bune, vedem prim-planul lui Nanuk care ne privește, zâmbind ușor, împovărat de greutatea unei vârste abia ghicite. De aici până la finalul

[71] Bernard Rapp, Jean-Claude Lamy, *Dictionnaire des films*, Éditions Larousse, Paris, 1991, p. 516.

acestei opere cinematografice (încununată cu un alt prim-plan al lui Nanuk, dar de data aceasta odihnindu-se), suntem martorii vieții de zi cu zi a familiei lui Nanuk, suntem părtași la acțiunile de supraviețuire a acesteia în condiții extrem de dure, dincolo de granițele confortabile ale civilizației. Pentru a simți pulsul acestei lumi, ritmul unei vieți aflate mai mereu la limita dintre viață și moarte, Flaherty a conviețuit alături de Nanuk un timp suficient ca privirea adresată acestei lumi să fie nu una exterioară, nu una încărcată de un exotism facil și gratuit – cum vor cere de acum înainte producătorii americani de la Hollywood –, ci una potențată cu un grad de obiectivitate cât se poate de ridicat. Intuitiv, Flaherty știa că filmează un document, că se găsește pe tărâmul unei complexe antropologii vizuale, că este primul explorator al cinematografiei mondiale și, în consecință, știa că toată minciuna ficțiunii trebuie înlocuită cu o expunere și o corență vizuală cât mai netrucate, cât mai aproape de adevăr. De adevărul vieții. El descoperă, în fapt principiile documentarului autentic, principii de la care nu va abdica niciodată: familiarizarea exemplară a autorului cu faptele de viață pe care dorește să le surprindă, câștigarea încrederii eroilor în cineast și obișnuirea acestora cu aparatul de filmat, pentru a scăpa de crispare și inhibiție, și toate acestea, până la urmă, pentru conservarea și respectarea realității. Exemplare devin, în acest sens, secvențele de vânătoare de morse, pescuitul cu harponul, echilibrul fragil al lui Nanuk sărind pe bucățile de gheață ce plutesc primejdios pe suprafața mării sau construcția igluului alături de întreaga familie. Nu de puține ori, Flaherty și-a declarat totala adeziune la colaborarea cu indigenii și băștinașii surprinși în filmele sale: „Mi-a plăcut întotdeauna să încredințez rolurile din filmele mele băștinașilor. Aceștia sunt excelenți actori, sunt cât se poate de firești, deoarece ei nu joacă, și cel mai

mult contează pe ecran lucrurile naturale făcute inconștient. De aceea, cei mai mari actori parcă nu joacă niciodată"[72].

Pentru a fi un cineast autentic în filmul documentar, Robert Flaherty crede că este necesar să ai mintea curată, pentru a deveni „inocent ca un nou născut, sensibil întocmai ca pelicula care se impresionează la imaginile din jurul ei... Și, mai ales, astfel, să lași să intre în tine toată această minunată lume..."[73].

[72] Tudor Caranfil, *Vârstele peliculei*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 303.

[73] *Chronique du cinéma*, France Loisirs, Paris, 1992, p. 62.

10.

Wilhelm Friedrich Murnau

Istoria filmului universal este locul unor întâlniri miraculoase, locul în care, providențial, și-au dat mâna mari personalități ale noii arte: regizori, directori de fotografie, scenariști, scenografi sau producători. Aceștia compun echipe, mai mici sau mai mari, care duc în final la formarea unor aisberguri artistice fără de care performanța estetică nu ar fi cu putință. Unul din primele cazuri – pomenit adesea mai mult sub aspect anecdotic și strict informativ – a fost relația (prima cunoscută la un asemenea nivel de combustie artistică) dintre producătorul Erich Pommer, scenaristul Carl Mayer și regizorul Wilhelm Friederich Murnau, întâlnire datorată exploziei expresionismului în cinematograful german. Echipa formată de aceștia era atât de sudată, încât atunci când primejdia instaurării nazismului s-a dovedit a fi iminentă au emigrat cu toții în America.

Erich Pommer abia trecuse de 20 de ani când hotărăște să plece într-un stagiu de informare la Paris, în studiourile Gaumont, unde învață rigoarea și disciplina producției de film de la însuși marele Léon Gaumont, cel care, cu o mână de fier și un ochi iscusit, conducea destinele celei mai mari companii cinematografice din Europa. Pommer era încă de pe atunci un foarte bun organizator și nu credea în moda scenariștilor care doreau să ajungă regizori. Mai întotdeauna, credea viitorul producător, acest fapt se întorcea împotriva calității filmului. De fapt, ajuns la Paris, Pommer constată cu surprindere că asta era una din problemele principale ale lui Léon Gaumont: lipsa scenariștilor cu idei și

capacitatea acestora de a concretiza în imagini vizuale o poveste. Pe atunci, în Franța, ca în întreaga lume, scriitorii sau gazetarii erau cel mai adesea solicitați să scrie pentru ecran, iar rezultatele erau îndoielnice. A scrie literar este una și a scrie filmic este cu totul altceva. Construcția literară se supune altor legi și canoane decât acelora ale construcției filmice. De aceea Gaumont își plătea scenariștii la bucată (cincizeci de franci) și apoi îi concedia. Plasa lucrarea unui alt scenarist și așa mai departe. Întotdeauna era nemulțumit de rezultat, iar scenariile, de multe ori, se rătăceau prin rafturile birourilor sale, făcându-l pe marele magnat să dea din umeri a neputință. După un stagiu de un an, Pommer a înțeles ce avea de făcut la întoarcerea în Austria.

În anul 1914, odată cu apariția în întreaga Europă a unei mulțimi de companii de producție cinematografică, apare și la Viena o sucursală a firmei franceze *Eclair* numită *D.E.C.L.A.*, care urma să fie condusă de Erich Pommer. Astfel, în ajunul războiului se înființează compania care va fi răspunzătoare aproape în totalitate de marea explozie a filmului german de factură expresionistă. Fiind un mare admirator al teatrului, Pommer colindă sălile de teatru, mai ales pe cele din Berlin, unde leagă o serie de amiciții cu personalitățile vremii. Era tânăr și dorea ca firma de producție pe care o conducea să aducă lumii altceva decât se văzuse până atunci pe ecrane. Dorea ceva de genul filmului de artă promovat pe la 1907 de frații Lafitte – curent mai apoi adoptat de companiile franceze *Pathe*, *Gaumont* sau *Eclair* –, dar cu un impact mai mare la public. În Austria, Germania, Franța, Italia situația scrierii scenariilor era relativă. Imaginea relatată de Sadoul, care se referă la anii 1907-1908, se poate extinde până dincolo de 1914-1915: „Cinematografului îi lipsea imaginația. Un scenariu era plătit cu câteva piese de cinci franci unor scriitori fără glorie, ziariști fără slujbă, foști actori sau vagi publiciști. Cum aceștia plagiau subiecte celebre, era firesc să se recurgă la repertoriul teatrului și literaturii. Cinematograful cerea subiecte nobile, care să-l scoată

dintr-un cerc vicios și care să atragă în săli un public mai cu dare de mână decât publicul de «bâlci»”[74].

Dincolo de aceasta, ca simplu cetățean al unui Imperiu, Pommer avea o oarecare aversiune nu numai împotriva filmului francez de calitate mediocră, dar mai ales împotriva invaziei filmului american în cinematografele vieneze sau berlineze. La acea oră Berlinul cucerea lumea artistică, încă înainte de răbufnirea expresionismului în plastică, în primul rând prin teatru. Berlinul, prin personalitatea excepțională a lui Max Reinhardt, domina scena europeană. Perioada de aur a acestei importante personalități a scenei teatrale germane începe cu anul 1903, când devine regizor la *Neue Theater* din Berlin. Acest lucru se întâmplă odată cu remarcabilul succes repurtat prin spectacolul *Pélléas și Mélisande* de Maeterlinck. Un an mai târziu, în anul 1905, ajunge regizor, iar mai apoi director la Deutsches Theater. Creator total al unor grandioase montări (multe dintre ele de sorginte expresionistă), a beneficiat, la acea vreme, de toate avantajele pe care tehnica scenei i le oferea: culoare, lumină, sunet și mecanisme complicate care traversau vertical și orizontal scena, punând în valoare o imaginație regizorală debordantă. Spectacolele cele mai importante sunt *Neguțătorul din Veneția* de Shakespeare, *Deșteptarea primăverii* de Wedekind, *Strigoii* de Ibsen, *Regele Oedip* de Sofocle etc. Aceste succese au atras atenția unei societăți de producție cinematografică, Pagu, care l-a angajat pe Reinhardt cu un contract de 600 000 de mărci pentru a intra în lumea cinematografiei. Astfel el realizează câteva pelicule extrem de originale și interesante (*Noaptea venețiană*, *Insula fericiților*), dar fără nici un ecou la public.

Pommer, mare admirator al lui Reinhardt, a fost martor pe viu al tuturor acestor temerare realizări în teatru și cinematografie, al acestei extraordinare activități artistice

[74] Georges Sadoul, *Istoria cinematografului mondial*, Editura Științifică, București, 1961, p. 75.

care-i va da încredere şi îl va determina să plece, aşa cum am arătat mai sus, la Gaumont, pentru a vedea pe viu rigorile creaţiei cinematografice. Ştie ce are de făcut şi ştie pe unde trebuie să caute pentru a descoperi virtualii creatori de cinema. Pe Carl Mayer îl descoperă tocmai în teatrul lui Reinhardt. Aici, în agitata şi prolifica lume a scenei berlineze şi vieneze, îşi descoperă viitorii colaboratori, pentru mai toate compartimentele de producţie cinematografică. De aici îşi recrutează cei trei mari scenografi pentru textul scris de Carl Mayer şi Hans Janowitz, *Cabinetul doctorului Caligari.* Este vorba de Hermann Warm, Walter Rohring şi Walter Reimann, la acea oră afiliaţi mişcării literar artistice patronate de revista „Der Sturm". Prin urmare în 1916 Pommer se întâlneşte cu Hans Janowitz, la acea dată gazetar praghez, şi-i propune să adapteze pentru ecran o povestire din cele trei recent publicate de acesta sub titlul *Trei capitole din Hamburg.* Janowitz îl contactează pe prietenul său Carl Mayer, un tânăr total necunoscut, dar harnic secretar literar a lui *Rezidenz Theater* din Berlin. Acesta era un personaj curios, de care Pommer îşi aminteşte că lucrase timp de doi sub bagheta lui Reinhardt şi pe care acesta i-l recomandase cu căldură înainte de a pleca la Paris. Atunci, marele Reinhardt i l-a prezentat lui Pommer, pe lângă Mayer, pe un alt tânăr: Ernst Lubitch, viitorul creator al mizanscenei comice în filmul american. De altfel, nu numai pe aceştia îi descoperă în vecinătatea marelui regizor de teatru austriac. Tot aici el îl descoperă şi pe Fritz Lang, căruia, încă din 1916, îi propune scenarii pentru compania de film *Decla Bishop.* Tot aici, la *Deutsches Theatre*, şi tot sub bagheta lui Reinhardt debutează şi Murnau, în 1912, în *Pasărea albastră* de Maeterlinck.

O caracteristică comună, pe care trioul Pommer, Mayer şi Murnau o văzuseră – sigur, fiecare independent unul de celălalt – în arta spectacolului lui Max Reinhardt, era o impresionantă şi splendidă vizualitate, dată, pe de o parte, de tehnici folosite în premieră atunci (o impecabilă

tehnică a luminilor și a umbrelor, o tehnică scenică formată din mecanisme complicate de scripeți, uriașe mașinării rotative sau troliuri verticale extrem de spectaculoase, trape invizibile și misterioase, care stârneau imaginația, conturând vii interpretări creatoare ale textelor dramaturgice alese de Reinhardt), dar și, pe de altă parte, de modalitatea în care regizorul știa să lucreze cu actorii, să-i conducă acolo unde dorea, printr-o îndrumare spre un joc econom, oarecum raționalizat, echilibrat și îndepărtat de naturalețe. Cert este, și asta o spun toți exegeții operei lui Max Reinhardt, că acesta nu a fost niciodată expresionist până la capăt, chiar dacă actori ca Emil Jannings, Conradt Veidt, Paul Wegener, regizori ca Ernst Lubitch, Wilhelm F. Murnau, Paul Leni, Lupu Pick sau scenografi ca Hermann Warm, Robert Herlth, Hans Poelzig, cu toții reprezentanți de vârf ai filmului expresionist german, s-au considerat descendenți și ucenici ai maestrului.

Nosferatu, realizat în anul 1922 (numit de către însuși Murnau „o simfonie a ororii"), prima adaptare cinematografică cunoscută a romanului lui Bram Stoker, formează, alături de *Cabinetul doctorului Caligari* al lui Robert Wiene și de *Metropolis* a lui Fritz Lang, triunghiul de aur al expresionismului cinematografic german. Până la acest titlu (considerat de Georges Sadoul drept „o capodoperă a expresionismului"[75]), Murnau mai realizase câteva opere cinematografice: *Satanas*, *Capul lui Janus*, *Drum în noapte*, *Castelul Vogelod* etc., toate supuse poeticii expresioniste. Marea schimbare de viziune se produce doar un an mai târziu, în 1923, când vechiul și bunul său prieten, producătorul Pommer, îl invită să citească scenariul lui Carl Mayer *Ultimul dintre oameni*. Stilistica lui Murnau de până atunci, care consta în

75 Georges Sadoul, *Istoria cinematografului mondial*, Editura Științifică, București, 1961, p. 156.

topirea vizuală a exterioarelor şi obiectelor în imagini simbolice, înclinaţia, ca atmosferă, către oroare şi morbid, către naturalismul stilizat în interpretarea actorilor, toate acestea îl făceau cel mai puţin îndreptăţit în a realiza scenariul lui Mayer. Dar Pommer, unul dintre cei mai temerari şi intuitivi producători ai cinematografului mut, surprinsese deja lumea filmului când, peste noapte, îl scoate de la naftalină pe necunoscutul Robert Wiene şi îi oferă, în 1919, scenariul unui alt debutant, Carl Mayer, *Cabinetul doctorului Caligari*, care devine, astfel, capodopera absolută a expresionismului german.

În anul 1906, Max Reinhardt construieşte în cadrul o teatrului său *Deutsches Theatre*, o anexă numită *Kammerspiel Theatre*, unde urma să pună în scenă doar autori şi, mai ales, subiecte contemporane. Primul spectacol pe care îl realizează la acest teatru are loc în data de 8 noiembrie 1906: *Strigoii* de Henrik Ibsen, în scenografia pictorului norvegian Edvard Munch. În teatrul său, Reinhardt dorea o orientare spre anumite subiecte, teme, personaje descifrate într-o citire simbolico-psihologică. Acestei orientări îi datorează mult cinematograful de tip *Kammerspiel* promovat de un Leopold Jessner, Lupu Pick sau Wilhelm F. Murnau. Cinematograful cobora, prin această nouă şcoală iniţiată şi promovată de Reinhardt în teatru, din zonele onctuoase ale unei splendide imaginaţii îndreptate programatic spre sordid, întunecat şi morbid. Aici se consuma drama cotidiană a unor personaje de umilă şi derizorie condiţie umană, a căror finalitate existenţială aluneca, de cele mai multe ori, fie în deznădejde, fie în violente şi necontrolate răbufniri ale firii. Cel care dă orientare în cinematograf unei astfel de linii este scenaristul Mayer care, propunându-i producătorului Erich Pommer scenariul filmului *Ultimul dintre oameni*, iniţiază linia realist-psihologică în filmul expresionist german.

În urma lecturii scenariului, Murnau înţelege imediat că drama bătrânului portar al somptuosului hotel Atlantic, înştiinţat că de a doua zi este pensionat şi, prin urmare, uni-

forma lui impecabilă nu mai are valoare, devine o dramă universală. O dramă a unui ciclu uman care se termină și care nu mai poate fi înlocuit decât de un vid al unei disperări existențiale trăite la cote pe care cinematograful nu le redase până atunci. Cu această operă cinematografică Murnau a dat jos masca personajelor filmului expresionist și a descoperit chipul și trăirea pur umană. A descoperit în cele din urmă actorul. Și sufletul acestuia.

Înainte de începerea filmărilor, în ceea ce se numește în mod curent pre-producția sau pregătirea filmului, Murnau a stabilit cu directorul de fotografie Karl Freund și actorul Emil Jannigs, sub privirea discretă dar atentă a producătorului Pommer, linia stilistică a viitorului film. Pe măsură ce se discuta fiecare secvență, iar imaginația lui Karl Freund era tot mai debordantă, Murnau se preocupa în special de linia interpretativă a lui Emil Jannings. Acesta se formase tot la școala lui Reinhardt pentru care în scenă totul se subordona textului și artei interpretative. De aceea Jannings se temea cum că în toată această dramă cinematografică performanța vizuală va estompa creația actoricească. Ideile lui Freund – expuse de acesta cu o extraordinară voluptate – îl deranjau pe Jannings, care nu dorea să fie doar o marionetă în interiorul cadrului creat de directorul de fotografie. Povestea lui Mayer era prea simplă, și tocmai de aceea extrem de percutantă, pentru a o complica vizual mai mult decât se cuvine. Emil Jannings dorea ca interpretarea să primeze, dar arabescurile vizuale datorate performanțelor aparatului de filmat, travellingurilor aeriene sau încadraturilor, unor chei de lumină nefirești care ștergeau consistența materială a contururilor și te apropiau de ireal și mistic, îl derutau și le considera, prin urmare, artificiale și false. Speriat că personajul său se va pierde într-o contorsionată vizualitate, Jannings s-a plâns, nu o dată, producătorului Pommer. Dar, după ce toată bucătăria pregătirii fimărilor a fost pusă la punct, Murnau, sfătuit în permanență de acest extraordinar scenarist

Carl Mayer (adevărat poet expresionist, probabil primul scenarist profesionist din istoria cinematografiei[76]), a început să lucreze cu Jannings. Între actor și regizor au urmat ample discuții, timp în care Murnau s-a transformat peste noapte într-un regizor de artă și tehnică interpretativă. Acesta nu a făcut altceva decât să pună în practică, în cinematograf, lecțiile învățate în teatrul lui Reinhardt. Nimeni, până la acea dată, nu mai studiase în cinematograf într-un mod atât de intens chipul, gesturile, starea, respirația, profilul, umbra actorului. Ființa și trupul lui Jannings se transformă pe durata filmărilor într-un continuu câmp de cercetare pentru Murnau. De exemplu, atunci când Freund inventează o modalitate de travellling aerian prin care aparatul de filmat se apropie de trupul strâns al bătrânului traversat de un spasmodic gest al disperării (este momentul când portarul concediat pleacă noaptea de la hotel), trupul actorului, redescoperit și remodelat de Murnau, se prelinge transparent prin imensitatea pieței, într-o imagine grafică a neputinței și a încremenirii, demnă de o pictură a lui Munch. Față de celelalte filme expresioniste unde obiectele capătă direct echivalență simbolică printr-o violentă deformare, de data aceasta lumea lui Murnau devine un spațiu umplut de obiecte concrete care, din cauza unei intense stări de liric și patologic în exprimarea vizual-interpretativă alunecă spre o diluare simbolică. Astfel, banala poveste a unui om ce își pierde uniforma se transformă, prin scrierea lui Mayer și viziunea tragico-simbolică a lui Murnau, într-o meditație asupra dramei condiției umane ultragiate.

Impactul în epocă al acestei opere a fost atât de mare încât, la un moment dat, a existat intenția unui remake la

[76] Pentru a înțelege și mai bine complexitatea scriiturii lui Mayer, acesta i-a împrumutat lui Murnau un exemplar din nuvela lui Gogol *Mantaua*. La rândul său, regizorul a discutat cu Jannings drama personajului lui Gogol tocmai pentru a-l încărca pe actor de acea extraordinară aură a suferinței, descrisă exemplar de scriitorul rus.

Hollywood, care urma să fie realizat de același cuplu Mayer-Murnau. Interesant este faptul că producătorii americani care doreau să reia acest subiect erau entuziasmați mai degrabă de vizualitatea filmului, trecând pe planul al doilea uluitoarea performanța actoricească a lui Emil Jannings. Acest proiect cade, dar *Compania Fox*[77] îl invită în 1927 pe Murnau la Hollywood (William Fox considerându-l geniu german), alături de scenaristul Mayer, pentru a realiza o adaptare cinematografică a unui roman de Hermann Sudermann, *Călătorie pe Tilsit*. Filmul se va numi *Sunrise/Aurora* și este, conform istoricilor filmului american, un moment de vârf al filmului mut.

Cu doar trei ani înainte, Murnau mai vizitase o dată America, mai precis studiourile de film din New York, și apoi pe cele din Hollywood. Deși la acea dată, în 1924, Murnau triumfase în Germania și în întreaga Europă cu *Nosferatu*, în America era complet necunoscut și, deci, neinteresant ca ofertă artistică pentru producătorii americani. Acum fusese chemat ca urmare a succesului uriaș cu filmul de tip kammerspiel *Ultimul dintre oameni*. De fapt producătorii americani, mai precis William Fox, erau uimiți de inovațiile tehnice ale echipei conduse de Murnau. Fox avea nevoie de aer proaspăt și, în același timp, avea viitorul proiect în sertar. Dorea să obțină din acest roman numit *O călătorie pe Tilsit* un film de dragoste neobișnuit, așa cum nu se mai făcuse până atunci. Splendoarea imagistică a filmului *Ultimul dintre oameni*, dar și fina analiză psihologică în construcția personajului principal interpretat de Emil Jannings îl recomandau pe Murnau ca fiind o certitudine pentru un viitor mare film. Așadar, împreună cu prietenul și colaboratorul

[77] *Fox Film Corporation* ia naștere în anul 1915 sub conducerea lui William Fox din dorința de a concura pe Edison.. În 1935 compania amintită fuzionează cu studioul *Twentieth Century*, condus la acea vreme de magnatul Darryl Zanuck. El va conduce cu mână de fier această puternică companie mai bine de 20 de ani.

său nelipsit, scenaristul Carl Mayer, cei doi se apucă de treabă și traduc în imagini cinematografice substanța romanului scris de Hermann Sudermann. Pe măsură ce balastul literar era îndepărtat, plotul filmului ieșea la suprafață într-o magnifică erupție emoțional-vizuală. Cei doi cineaști germani erau convinși că vor face cea mai frumoasă poveste de dragoste spusă până atunci pe ecran. Experiența pe care o aveau, atât tehnică, cât și dramaturgică, îl îndreptățeau pe magnatul de la *Film Fox Corporation* să aștepte, așa cum o și afirmase public, prima mare melodramă a cinematografiei americane.

Departe de Marele Oraș, într-un mic paradis, într-o fermă modestă trăiește o tânără familie. Ea este formată din robustul Ansas, soția lui, Indre, și copilașul lor de câteva luni. Nimic nu pare să tulbure această frumoasă și liniștită imagine a cuplului conjugal perfect. Dar, într-o zi, în preajma fermei apare Ea, Femeia Fatală, Vampa care, în scurt timp, cucerește inima lui Ansas și împreună pun la cale uciderea nevinovatei Indre. Nu departe de ferma în care Indre își îngrijește copilul, pe un câmp plin de ierburi înalte și dese, Ansas este asaltat de pasiunea Femeii, care îl mângâie și-i șoptește cuvinte dulci. El o îmbrățișează cu disperare. Vampa, luminată straniu de lumina lunii, pare mai sălbatică și mai frumoasă ca oricând...

Femeia:

Vinde ferma și vino cu mine la oraș...

Ansas:

Și soția mea?

Femeia:

Nu poate fi înecată?

(Cuvântul „înecată" apare în fața bărbatului. Apoi, întreaga replică „Nu poate fi înecată?" se desprinde de carton, alunecă și încet dispare. Ansas vede cum își aruncă soția în apele adânci ale lacului. Dar își revine imediat. Se smulge din brațele Vampei, iar ochii lui exprimă groază. Nu

poate să facă așa ceva. O împinge pe Vampă, o trage, încearcă să se elibereze din brațele ei. Aceasta se agață de el. Îl țintuiește cu privirea. Apoi continuă simplu, rece, tăios.)

Femeia:

Apoi scufunzi barca... ca să pară un accident.

(Brațele ei îl strâng acum cu putere. Sărutul este violent și sălbatic. Ansas cedează. Se înmoaie. Cei doi se răstoarnă în ierburile înalte. Și din nou vocea ei...)

Femeia:

Lasă totul în urmă... Vino cu mine! Vino cu mine la oraș!...

A doua zi, urmând planul Vampei, Ansas și Indre pleacă cu barca spre oraș pentru o vizită... Pretextul este al unei surprize... De fapt, în această călătorie el trebuie să pună în practică planul Vampei. Indre simte că ceva se întâmplă în sufletul bărbatului. Suprafața apei pare o oglindă amenințătoare. Ca și ochii lui. În ultima clipă, el renunță, dar gândul păcatului o împresoară pe Indre, provocându-i spasme de frig. De frică și spaimă. După ce vizitează orașul, un infern modern în care Răul pare să pândească la orice colț[78], cei doi se întorc la ferma lor. Îi prinde noaptea și furtuna. Valurile cresc amenințător, ploaia devine sălbatică și totul, în chip nefiresc, urlă în jurul lor. Indre cade în apă și, cu un efort dus dincolo de limitele înțelegerii, femeia este salvată. Păcatul pare a fi stins, pare că de acum căința poate să înceapă. Odată cu ea, și iertarea. Este dimineață, furtuna a trecut iar cei doi, mai mult morți decât vii, abandonați pe fundul bărcii, privesc aburii curați ai dimineții, ce se rostogolesc molcom peste suprafața luminată a lacului. Încet, deasupra lor, ca un vis, răsare soarele...

78 Murnau a declarat în repetate ocazii că îi este realmente frică de orașele americane.

Murnau va spune despre acest film (considerat până astăzi *the film of the films*, pentru curaj, inovație și modernitate narativă): „Acest cântec al Bărbatului și al Femeii, de nicăieri și de pretutindeni, ar putea fi situat oriunde și oricând. Peste tot răsare și apune soarele; în vârtejul orașelor sau în spațiul deschis al unei ferme, viața este mereu aceeași, când amară, când dulce, cu râsetele și lacrimile, cu greșelile și iertările ei”[79]. Vocația cinematografului american de a povesti simplu și cu emoție își găsea expresia perfectă în acest film gândit în plastică și filosofie pur europeană. Intensitatea trăirilor era de respirație expresionistă, emoția de natură impresionistă, iar realizarea plastică îmbrăca valori picturale[80]. Pelicula experimentată pe acest film (o peliculă pancromatică capabilă să surprindă emoția luminii), inovațiile de natură tehnică – obiective noi, mișcări de aparat nemaivăzute până acum în cinematograful american –, trăirile personajelor, luminarea hărții interioare a acestora prin construcția personajelor ce amintea ca rigoare și mecanism de metoda stanislavskiană, au creat tipul regizorului total. Remarcabila intuiție scenaristică a lui Murnau (datorată în mare parte colaborării cu scenaristul Carl Mayer), dublată de o solidă cultură plastică și literară, un larg orizont filosofic (studiase filosofia la Universitatea din Berlin), excelenta sa capacitate de îndrumare actoricească, talentul organizatoric[81] și, mai ales, o permanentă căutare de eliberare a aparatului de filmat din chingile statismului și imobilsmului statuate până la el (cu excepția, poate, a unui Pastrone), toate aceste atribute

[79] „Caiet de documentare cinematografică”, nr. 9/1980, p. 49, Arhiva Națională de Filme.

[80] Plastica imaginii amintește în multe momente de pictura clasică flamandă.

[81] Este de remarcat faptul că cineastul german fondează în anul 1915, împreună cu Conradt Veidt și Ernst Hoffman, societatea *Murnau-Veidt Filmgesellschaft*.

rar întâlnite la nivelul unei singure personalități regizorale au dus la nașterea primului film perfect din Statele Unite. Mulți teoreticieni și istorici ai filmului american plasează *Aurora* înaintea altor capodopere americane, cum ar fi *Intoleranță* sau *Rapacitate*, asta și din pricina imensului succes de box-office pe care acest film l-a avut în Statele Unite.

Acest lucru l-a determinat pe William Fox să-i prelungească regizorului german contractul cu încă zece ani. Urma să fie cel mai bine plătit regizor american după Charles Chaplin. Dar după *Aurora* Murnau mai realizează doar două opere minore: *Patru diavoli* și *Miracolul vieții*. Apoi, atras de mirajul Insulelor Polineziene, se decide, după o discuție cu documentaristul Robert Flaherty, să realizeze în această parte a lumii un film de ficțiune cu actori neprofesioniști, o poveste de iubire între un culegător de perle și o tânără polineziană. Inițial, filmul se dorea a fi o colaborare cu autorul lui *Nanuk* (Flaherty vedea acest film – inspirat de o poveste reală, cunoscută de el în urma unor călătorii de documentare efectuate în Polinezia cu câțiva ani în urmă – ca pe un documentar cu elemente de ficțiune, ceea ce înțelegem noi astăzi prin docu-drama), dar diferențe de opinie l-au făcut pe acesta să renunțe la colaborare. Și asta, pentru că Murnau dorea romanțarea relației dintre cei doi tineri, în timp ce Flaherty dorea rigoarea, obiectivitatea și precizia caracteristice filmelor documentare făcute de el până la acest moment. Premiera acestui film „încântător ca un concert de Debussy" – cum crede istoricul Parc Lorenz – are loc pe data de 18 martie 1931, sub auspicii tragice. Înainte cu o săptămână, Murnau moare stupid într-un accident de mașină în Long Beach. Cel care supraviețuise de opt ori prăbușirii cu avionul în timpul primului război mondial (a fost unul dintre eroii armatei germane) s-a stins în urma unui banal accident de mașină. Se spune că aceasta nu avea mai mult de 30 de kilometri la oră în momentul impactului. În lumea filmului, șocul a fost imens, iar prietenii și colaboratorii lui

nu au crezut, până la înmormântare, în știrea morții celui mai mare regizor de film german.

Carl Mayer, prietenul lui cel mai apropiat, a avut o cădere psihică atât de puternică, încât nu și-a revenit cu adevărat niciodată. A murit la Londra în 1944, la 50 de ani, lăsând în urmă, prin colaborarea cu Murnau, o operă fără de care cinematograful mondial ar fi astăzi infinit mai sărac.

11.

Erich von Stroheim

Când, la 70 de ani, a fost invitat de către Cinemateca din Bruxelles pentru a fi omagiat, bărbatul de odinioară cu alură de ofiţer prusac, sadic şi dur, prototip al carierei militare lipsite de scrupule, era acum un bătrânel scund, inofensiv, timid în mişcări, dar încă îndrăzneţ şi săgetător în priviri. A urcat pe scena impozantei săli şi, săgetând publicul cu îndrăzneală, aşa cum cu douăzeci şi cinci de ani în urmă îi înfrunta pe producătorii de la Hollywood, a declarat răspicat, lipsit de patetismul vârstei, referitor la filmul său *The Greed/Rapacitate*: „Am vrut să fac cel mai mare film al istoriei cinematografiei... am vrut să fiu cel mai mare regizor al tuturor timpurilor..."[82]. Afirmaţie unică, dar etern asumabilă şi repetabilă în sufletul cineaştilor din întreaga lume. Toţi suferă tacit de sindromul dorinţei de a fi aşezaţi pe piedestalul clasamentelor internaţionale de film, de a locui discret la umbra aurită a distincţiilor şi a unanimelor recunoaşteri, mulţi reuşesesc acest lucru gândind la el, dar doar unul singur putea declara acest lucru, urlând cu semeţie, în ton profund nietscheian.

În anul 1910 Erich von Stroheim părăseşte oraşul său natal, Viena, şi se îmbarcă – asemeni lui Chaplin – spre America, cu gândul ascuns de a deveni ziarist sau dramaturg. Drumurile îl duc mai întâi către Thomas Harper Ince, apoi vine

[82] Georges Sadoul, *Istoria cinematografului universal*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961, p. 233.

marea întâlnire cu Griffith. În scurt timp, ajunge unul dintre colaboratorii apropiaţi ai acestuia în echipa celebrului film *Intoleranţă* realizat în 1916. Munceşte enorm – cu acea unică şi totală ambiţie prusacă –, iar acest lucru îl propulsează în textura de interese ale producătorilor de la *Metro Goldwin Mayer*[83]. Dar nu ca regizor, ci ca actor. În filmul *Inimile lumii* (1917), realizat de Griffith, Stroheim întruchipa ofiţerul german sadic şi brutal. Legenda spune că în scurtele pauze ale filmului mintea acestui viitor gladiator al cinematografiei universale tânjea spre ecranizarea unui roman, celebru pe atunci, *Mc Teague*, scris de Frank Norris. După ce mai realizează câteva filme la compania *Universal* [84]pleacă la Goldwin, care, în 1925, îi acceptă propunerea transpunerii cinematografice a romanului lui Norris. Lucrează trei luni la scenariu şi, având totală libertate din partea producătorilor – contractul stipula realizarea filmului în şase luni şi nedepăşirea plafonului de un milion de dolari, cerinţe pe care Stroheim crede că le poate respecta –, se lansează într-una dintre cele mai mari aventuri cinematografice cunoscute până astăzi. Ambiţia lui Erich von Stroheim era de a ecraniza întreaga substanţă narativă a romanului, aproape filă cu filă.

Dezintegrarea relaţiei dintre cei doi soţi – un felcer fără atestat, pe nume Mc Teague şi iubita lui, viitoare soţie, Trina – trebuia urmărită în manieră naturalistă prin secvenţe minuţios construite, abundând în detalii semnificative şi simboluri premonitorii. Secvenţele filmului, exceptând finalul,

[83] *Metro Goldwin Mayer* este unul dintre cele mai mari studiouri de producţie cinematografică de la Hollywood care s-a născut prin fuzionarea a trei studiouri: *Metro Pictures*, *Goldwin Pictures Corporation* şi *Louis B.Mayer Pictures*. A promovat una dintre cele mai agresive politici de producţie – filme cu bugete uriaşe! – tocmai pentru a rezista pe piaţa americană de film. Începând cu anul 1950 intră într-un accentuat declin.

[84] *Universal* este primul studiou înfiinţat la Hollywood în anul 1912. Trei ani mai târziu acesta se va lansa în producţia de filme. Filmul *Nimic nou pe frontul de vest* (1930) – operă majoră a filmului american de care ne vom ocupa în prezentul volum – reprezintă unul din perioadele de glorie ale acestei companii.

se desfășoară în interioare, locații reale căutate cu grijă de către regizor, permițând astfel, datorită în primul rând unei austerități voite și intens căutate, să se concentreze atât pe analiza dezintegrării relației dintre cei doi soți cât și pe mecanismul autodevorator al fiecărui personaj. „Este perfect posibil să povestești un mare subiect într-un mod cinematografic care să-l facă pe spectator să creadă că vede chiar realitatea”[85] – va spune Stroheim. Această reducție analitică a abisului metafizic uman nu o mai făcuse nimeni până atunci în cinematograf. Stroheim, așa cum a declarat mai târziu, a dorit să realizeze o epopee dramatică grandioasă, de o intensitate și complexitate nemaiîntâlnite până atunci. Utilizarea compozițională a planului doi, folosit întotdeauna în contrapunct cu ceea ce oferă planul întâi, abundența de detalii și gesturi semnificative, reconstituirea de un naturalism excesiv a interioarelor și a costumelor, patetismul constructiv al decăderii personajelor, preeminența morții, a dezastrului final, a necesitat un timp de producție aproape dublu față de cel propus inițial. Termenele fixate inițial de producători fuseseră depășite. Stroheim știa că se îndreaptă spre dezastru, știa că încăpățânarea sa în lupta cu producătorii îl va duce la faliment. După epuizarea celor șase luni, a trebuit să scoată bani din buzunar, ajungând el însuși, ironie a sorții, subiect și obiect al propriei sale plăsmuiri[86]. În minunatul său studiu închinat lui Stroheim, Tudor Caranfil observă: „Unul din marii maeștri ai Hollywoodului era văzut venind în fiecare dimineață pe jos la studio, purtând haine tot mai ponosite, cu ciorapi cârpiți care provocau zâmbete răutăcioase și umilitoare. Dar, pe platou, întregul univers îi aparținea, acolo devenea demiurg”[87]. Încăpățânarea, curajul, nebunia l-au ținut însă mai departe pe linia de plutire. Când în

[85] *Ibidem*, p. 235.

[86] Acasă avea o soție bolnavă și un copil crunt lovit de poliomelită.

[87] Tudor Caranfil, *Vârstele peliculei*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 378.

secvența finală își epuizează echipa târând-o prin nisipurile fierbinți ale deșertului *Death Valey*, în ciuda opoziției producătorilor, care doreau o altă locație, mai permisibilă din punctul de vedere al producției, riscă chiar o revoltă în sânul acesteia. Dar în episodul final, cel al înfruntării celor doi foști prieteni în deșertul nemilos care duce doar la moarte, Stroheim dorea să obțină, ca de altfel în tot filmul, cu orice preț, efectul naturalist, indiferent de costurile materiale sau umane ale aventurii lui. Publicul, credea el, trebuie să simtă cu întreaga ființă nisipul fierbinte al deșertului, pentru a crede metafora morții din Death Valey.

Era pentru întâia oară când filmul dorea să urce o asemenea redută. Nici Griffith nu o mai făcuse în asemenea manieră, iar nebunia unui documentarist ca Flaherty de a sta câțiva ani în nordul Canadei pentru a filma viața unei familii de eschimoși era abia cunoscută. Costurile au fost enorme, în primul rând în planul eroziunii relației cu producătorii, iar efectul a fost, după montarea a opt ore de material, concedierea lui Stroheim și înlocuirea acestuia cu un monteur care nu citise nici măcar scenariul filmului. Acesta l-a redus la jumătate, iar câțiva ani mai târziu, din versiunea inițială a filmului, mai rămăsese un material ciuntit, de nici măcar zece la sută din versiunea gigantică de odinioară. Nimeni nu înțelesese revoluția făcută de Stroheim. Jean Mitry observă el însuși în legătură cu acest lucru: „Pentru prima oară Stroheim integra în narațiunea cinematografică durata romanescă”[88]. Se spune, nu fără o cruntă ironie, că, odată cu îndepărtarea lui Stroheim de filmul său, Holywoodul se năștea cu adevărat pentru a doua oară. Premiera a avut loc în ianuarie 1925, dar Stroheim a evitat să participe la ea. Anul 1925 avea să devină unul crucial în istoria cinematografiei universale. În decembrie anul se închidea cu o altă premieră-capodoperă, *Crucișătorul Potemkin*. Se știe că pre-

[88] *Ibidem*, p. 379.

miera acestuia, la polul opus *Rapacității*, a fost de un succes uriaș. Doar că, o altă ironie a sorții, câțiva ani mai târziu filmul realizat de Eisenstein în America, *Que Viva Mexico*, a avut același deznodământ ca și filmul junkerului Eric von Stroheim. În compensație, pentru a supraviețui el și familia lui, a primit să facă un film-operă numit *Văduva veselă*, o adaptare a renumitei operete a lui Franz Lehar. A realizat filmul prin crunte constrângeri materiale și, din întreaga sa operă, acesta este filmul pe care l-a urât cel mai mult. Venit la ceremonia de la Cinemateca din Bruxelles, amară i-a fost mirarea lui Stroheim să constate că filmul care avea să fie proiectat ca omagiu nu era *Rapacitate*, ci... *Văduva veselă*. Doi ani mai târziu, avea să moară singur într-o mansardă austeră, asemănătoare cu casa incendiată de la intersecția străzilor Hayes și Laguna din San Francisco, locul în care s-a născut *Rapacitate*.

Stroheim este un model și un destin care face din arta filmului o artă insuportabil și dureros de frumoasă. Este primul dintr-o serie de mari artiști – asemeni lui Welles, Eisenstein, Tarkovski, Fellini, Buñuel sau Wajda – pentru care menirea de a exista se cufundă în verbul *a crea*, verb ce ascunde partea din afunduri a aisbergului-suferință, partea nevăzută și înghețată a creației, partea de golgotă acvatică, revers a strălucirii creației. În anii '90, cu puțin timp înainte de a muri, epuizat de mecanismul devorator al creației, marele autor al capodoperelor *Decalog* și *Trilogia culorilor*, Krzysztof Kieślowski, admirator declarat al lui Stroheim, spunea: „A face film nu înseamnă public, festivaluri, reviste, interviuri. Înseamnă să te scoli în fiecare zi la șase dimineața. Înseamnă frig, ploaie, noroi și să trebuiască să cari reflectoare grele. Este o meserie care-ți tocește nervii și, la un anumit punct, orice altceva trebuie să treacă pe planul al doilea, inclusiv familia, emoțiile și viața personală"[89].

[89] Danusia Stok, *Kieślowski on Kieślowski*, Faber and Faber, London, 1995, p. 116.

12.

Serghei Mihailovici Eisenstein

Anul 1898, 23 ianuarie: se naşte Serghei Mihailovici Eisenstein. Anul 1925, 21 decembrie: are loc la Moscova premiera mondială a capodoperei eisensteiniene *Crucişătorul Potemkin*. Regizorul acestui film avea, prin urmare, 27 de ani. În 25 de ani de activitate (artistică şi pedagogică), deci din 1923 până în 1948, anul morţii sale survenite în urma unui atac de cord, a făcut doar şase filme. Unul dintre ele, cel amintit mai sus, se menţine, fără încetare, de 80 de ani, pe primul loc în toate clasamentele istoriei filmului universal. Fără acest film – atenţie, comandă politică! –, cinematograful ca limbaj, artă şi poezie nu s-ar fi născut.

Pentru a înţelege istoria potemkiană a naşterii acestei capodopere, trebuie, odată ajunşi la hotarul apariţiei sonorului (1927), să o luăm înapoi. Să facem un ocol şi să punctăm câteva date necesare înţelegerii continentului Eisenstein şi a operei cinematografice numit *Crucişătorul Potemkin*.

Anul 1898, 26 aprilie, Paris

Înnebunit că noua invenţie numită cinematograf poate să nască poveşti şi vise, prestidigitatorul Méliès o ia, pentru început, pe urmele confratelui său Lumière şi realizează reconstituiri cinematografice. Astfel, filmează în studiourile din teatrul său pelicula *Portul Havana şi explozia cuirasatului Le Maine*. În studioul său din Montreuil, Méliès reconstituie epava cuirasatului la dimensiuni suficient de mari pentru a crea iluzia unui eveniment real la care spectatorul ia parte.

Prezentarea acestui eveniment se face chiar în ziua în care izbucnea războiul americano-spaniol, de data aceasta în mod cât se poate de real. Această reconstituire scenografică a cuirasatului, din câte se cunoaște până în prezent, este prima de acest fel. Pentru a o realiza, Méliès nu s-a mulțumit doar cu fotografiile din presa vremii. A trimis, pe cheltuiala lui, fotografi în portul Havana, pentru a fotografia epava cuirasatului. A confruntat apoi diferitele unghiuri fotografice și a reconstituit în detaliu, la o scară, firește, mai mică, epava militară. Avea nevoie, cum spunea el, de multă iluzie a realității. Trebuia ca în imagini să apară acel cuirasat și nu altul. 27 de ani mai târziu, Eisenstein va filma, tocmai pentru a respecta realitatea istorică, pe și cu adevăratul Potemkin. Și de aici poate începe o nu lipsită de interes istorie maritimă a cinematografului mondial. De la corăbiile piraților animate de carismaticul Errol Flynn, la ambarcațiunile lui Columb, cuirasatul lui Eisenstein sau splendoarea decadentă a unui Titanic…

Anul 1898, 27 septembrie, Sankt-Petersburg

Félix Mesguich, probabil cel mai strălucit reprezentant al operatorilor lui Lumière, este escortat de poliția țarului până la graniță, pentru a fi expulzat din Rusia. Pe actele sale figurează o ștampilă care îi interzice pentru un timp îndelungat întoarcerea pe pământ rusesc. Povestea este următoarea: Mesguich, fotograf la bază și un neobosit călător-explorator, primește de la Lumière misiunea de a „însămânța" cinematograful și pe pământul mare al Rusiei. La nici trei ani de la nașterea cinematografului, potențialul acestei teribile invenții trebuia să aducă și profituri pe măsură. La acea dată, aproape întreaga Europă se bucura de cinematograf. Trebuiau noi teritorii. Iar acestea nu puteau fi decât la Est de Europa. Adică în Rusia. Astfel, Mesguich face câteva proiecții la Moscova și apoi la Sankt-Petersburg în urma cărora extremiști habotnici incendiază sălile de cinema sub pretextul că aici se ascunde necuratul. În septembrie, Mesguich realizează un filmuleț pe care îl va prezenta, într-un fastuos

spectacol de gală, aristocrației ruse. În acest film se poate vedea cum un ofițer al armatei țariste dansează un vals strălucitor cu diva franceză Caroline Otero. Poziția de corp lângă corp a celor doi dansatori a stârnit revolta publicului. Nu se putea ca un ofițer al armatei ruse să se înfățișeze într-o astfel de atitudine. Era vorba, până la urmă, de imaginea armatei. „Prin acest film, ai adus o ofensă imensă armatei ruse. Ofițerii noștri nu sunt, după cum prea bine se știe, dansatori de music-hall!" – a tunat sentința. Drept urmare, celebrul operator a fost sculat în zorii zilei următoare direct din patul de la hotel și escortat până la marginea imperiului de un pluton format din nu mai puțin de 25 de soldați și ofițeri. Cinematograful făcea întâia sa victimă, iar cuvântul *cenzură*, în numele politicii sau al imaginii politice, începea să se afirme cu tot mai multă putere. Cinematograful începea să devină o forță. Prin cenzură sau prin propagandă.

Filmul lui Eisenstein *Crucișătorul Potemkin* a fost un film de propagandă. O capodoperă a propagandei unui sistem de represiune. *Que Viva Mexico*, filmul neterminat al lui Eisenstein, a fost, probabil, cel mai cenzurat film din istoria cinematografului mondial. A fost cenzurat în America, chiar la Hollywood, Cetatea Filmului. Cenzurat de o putere bazată în exclusivitate pe capital, o superputere, garant, la acea oră, a libertății de expresie și de creație a individului... Întorcându-ne la povestea noastră, mai aflăm că ofițerul care a jucat în pelicula lui Mesguich nu a pățit nimic, el considerându-se a fi o victimă. Așa l-au văzut și superiorii. Mai mult, publicitatea astfel câștigată a făcut să fie înaintat în grad, iar un an mai târziu să preia chiar conducerea unei garnizoane importante din Sankt-Petersburg. Fără filmulețul lui Mesguich, acesta rămânea un ofițer de grad inferior. Un ofițer printre alți ofițeri. Un oarecare.

Încă un fapt. Dacă, așa cum am arătat, Mesguich a fost condus grabnic spre granițele Rusiei, aparatul său de filmat a fost confiscat și a devenit portdrapelul nașterii cinematografului rus.

1900, 15 mai, Paris

La această dată, cu ocazia *Expoziției Universale*, cinematograful câștigă prestanță și grandoare. La ideea comisarului general al Parisului, Alfred Picard, frații Lumière realizează în fața unui public de peste 25 000 de spectatori o gigantică proiecție pe un ecran de 200 de metri pătrați. Aici, sub privirile uluite ale publicului, au loc mai multe proiecții, totalizând 25 de minute. Succesul a fost atât de mare, încât proiecția a durat, cu mici întreruperi, două zile la rând. Nici o altă secțiune a Expoziției nu a avut succesul pe care l-a avut cinematograful. Ideea de box-office se naște acum și va deveni, vrem nu vrem, un criteriu (chiar dacă nu cel mai important) al unei anumite calități a cinematografului. Filmul este făcut pentru oameni, pentru mase. Asta va crede mai târziu și Eisenstein. *Crucișătorul Potemkin* a fost văzut în zilele premierei de zeci de milioane de oameni din întreaga Uniune Sovietică. Eisenstein ar fi vrut ca acest film să poată fi proiectat pe ecrane gigantice în toate marile orașe ale Rusiei comuniste. Nici nu se putea o propagandă mai eficace. Ideea nu era nouă. În timpul *Expoziției Universale*, frații Lumière ar fi vrut, la rândul lor, ca proiecțiile să se desfășoare pe un ecran care să acopere Turnul Eiffel astfel încât întreg Parisul să poată viziona imaginile cinematografului. Idee nebunească atunci, dar care în prezent prinde contur[90].

1903, 1 decembrie, Washington

Are loc premiera unui film care va revoluționa limbajul cinematografului: *Marele jaf al trenului*, realizat de Edwin

[90] Astăzi, o premieră mondială poate fi văzută concomitent în zeci de mii de săli din toată lumea sau în piețe gigantice. Să ne gândim la deja celebra premieră mondială a filmului de animație *Povestea rechinului*, care a fost proiectat pe un megaecran de 200 de metri pătrați în Piața San Marco din Veneția, cu ocazia Festivalului de film din anul 2004, eveniment la care au participat peste 20 000 de spectatori.

S. Porter. Dacă în 1898 acesta era un proiecţionist oarecare angajat al *Companiei de producţie Edison*, cinci ani mai târziu ajunge celebru cu acest film care dă naştere genului western. Dincolo de decuparea acţiunii în planuri, de inventarea naraţiunii în paralel, acest film este primul din istoria cinematografului mondial care implică o producţie fără precedent. Pentru filmări au fost închiriate, după multe săptămâni de negocieri, o garnitură de tren şi o cale ferată. Acum are loc un eveniment deosebit. Unul din bandiţii care atacă trenul priveşte aparatul de filmat. Ne priveşte, pe noi spectatorii, în ochii. Apoi ţinteşte cu pistolul său Colt spre noi. Efectul în epocă a fost extraordinar. Publicul a început să ţipe şi să se adăpostească fiecare pe unde a nimerit. Nimeni nu mai reuşise acest lucru din 1895, când fraţii Lumière au provocat o reacţie identică cu filmul *Sosirea trenului în gară*. Spaima nu a încetat decât în clipa când cei mai curajoşi dintre spectatori au dat năvală în spatele ecranului. Unii dintre ei aveau, la rândul lor, pistoalele pregătite. Un gen de cinema se năştea. Cel care provoca panică. Iar panica devenea plăcere. Cu timpul, impulsul fiziologic s-a transformat în efect estetic. Să ne mai gândim doar la ţeava cuirasatului Potemkin, care se ridică şi ne ţinteşte ameninţător. Apoi să trecem mai departe...

2 aprilie 1904, Paris

Pe linia deschisă de cercetările unor Auguste Baron, Eugène Lacoste, Leon Gaumont sau ale lui Henri Joly, care îi vinde brevetul invenţiei sincronului, un dispozitiv care făcea posibil ca imaginea să se deruleze în paralel cu sunetul, Georges Mendel (unul din pionierii filmului francez, regizor şi producător cunoscut în epocă), prezintă, în această zi de 2 aprilie 1904, în faţa unui public numeros şi a unei prese generoase, invenţia sa numită *Cinema-Grapho-Theatre*. Această invenţie făcea posibilă sincronizarea discului de gramofon cu viteza de derulare a peliculei. Desigur, sonorul rezultat, ca şi calitatea acestui sincron, lăsau de dorit. Cu acest prilej, inventatorul anunţă că scopul acestei invenţii, adevărată revoluţie

pentru cinematograf, este „ca cinematograful să dea iluzia completă a vieții, să facă astfel încât să suprapună într-un sincron perfect gesturile și cuvintele într-o manieră neatinsă până astăzi”[91].

Ne aflăm în plină epocă a reconstituirilor cinematografice, indiferent că ele sunt realizate de Lumière sau de Méliès (ne referim la acel Méliès de până la fantezia sa numită *Călătorie spre Lună*). Acum, prin afirmația explicită a lui Georges Mendel, pentru întâia oară se vorbea de necesitatea ca sonorul să fie „lipit” de imagine tocmai pentru a se sugera iluzia completă și perfectă a vieții de zi cu zi. Cinematograful încă nu descoperise ficțiunea cinematografică. Se străduia să descopere (și să se recunoască în) imaginea realității. Urma să se descopere și să se perfecționeze sonorul realității. Pentru ca, mai târziu, mult mai târziu, acesta să fie ridicat la rang de artă, devenind ceea ce astăzi cunoaștem prin a fi coloana sonoră a unui film.

Aminteam de țeava pistolului care se ridică spre public în filmul lui Porter *Marele jaf al trenului* iar acest gest îl puneam în paralel cu țeava cuirasatului Potemkin care se ridică, la rândul ei, într-un spectaculos detaliu, amenințându-ne, deopotrivă, pe noi, spectatorii, cât și pe cei aflați pe cheiul portului Odesa. La Porter, ca și la Eisenstein mai târziu, se va trage. În timp ce la Porter împușcătura nu se aude, la Eisenstein sonorul șirului de obuze trase este pur și simplu vizualizat. Din acest punct de vedere, sonorul de la Potemkin se aude infinit mai bine și mai adevărat, adevărat în sens artistic, decât se aude muzica în revoluționarul film al lui Alan Crosland din 1927. La 21 de ani distanță de invenția lui Mendel iluzia vieții se făcea la Eisenstein prin imagine și nu prin sunet, deși, paradoxal, scopul amândurora era acela de a recrea realitatea, de a o vedea și de a o simți la adevărata ei dimensiune.

91 *Chronique du cinema*, France Loisirs, 2002, p. 28.

1905, 9 ianuarie, Petrograd

Felix Mesguich – cel care a fost exilat din Rusia de către poliția țarului în urma prezentării la Sank Petersburg a unui film care dezonora uniforma armatei rusești – se întoarce totuși în Rusia, de data aceasta sub ocrotirea companiei londoneze *Charles Urban Trading Company* (firmă de producție de filme documentare, a cărei deviză era: „Vă aducem universul în fața ochilor!"), și filmează, în condiții de totală insecuritate, începuturile revoluției rusești, evenimentele sângeroase care vor conține și revolta marinarilor de pe cuirasatul Potemkin. Această zi de 9 ianuarie va fi denumită și „Duminica însângerată". Documentele vizuale realizate de Mesguich, de o imensă valoare antropologică, însoțite de numeroase reconstituiri, cele mai multe făcute la Paris, vor fi vizionate 20 de ani mai târziu de Eisenstein pentru a sa vastă reconstituire numită *Crucișătorul Potemkin.* Prin Mesguich, moda filmării evenimentelor sociale, politice, mondene prinde și în Rusia.

1906, ianuarie, Paris

Serghei Mihailovici Eisenstein împlinește opt ani. Părinții îi pregătesc o surpriză. Ziua lui de naștere îl va găsi pe acesta la Paris. Aici, împreună cu părinții, vizitează mai multe muzee, dintre care muzeul Grevin îi provoacă o puternică impresie. Șansa face ca în această perioadă galeriile muzeului să adăpostească o colecție de pictură aparținând Renașterii italiene (rod al unei expoziții itinerante organizate de Muzeul *Uffizi* din Florența). Aici va vedea pentru prima dată pânze celebre semnate de Giotto, Ucello, Bellini, Leonardo da Vinci (pictor de a cărui operă se va apropia cel mai mult), Botticelli, Tintoretto. Acum descoperă pentru prima oară cinematograful și vizionează uluit, împreună cu părinții, câteva reconstituiri ale operatorilor Lumière. Este atât de impresionat, încât, la întoarcere în orașul său Riga, știe ce are de făcut. Părinții reușesc să-i dea, în toți acești ani

ai copilăriei, o aleasă educație, menținându-l într-un turn de fildeș, departe de problemele reale și grave prin care trecea Rusia. Această spectaculoasă și erudită inocență îl va feri pe Eisenstein de menghina istoriei doar pentru moment. Treizeci de ani mai târziu, tăvălugul istoriei nu-l va ierta și se va rostogoli cu toată furia peste creator și opera sa.

1908, 15 octombrie, Sankt Petersburg

Dicționarele și istoriile cinematografului spun că aceasta este data nașterii cinematografului rus. Acum se prezintă filmul de factură istorică *Stenka Razin*, realizat de V. Romachkov și produs de A. Drankov. De aici încolo filmul de factură istorică, de reconstituire mai mult sau mai puțin fidelă a marilor momente din istoria rusă (mai târziu sovietică) va deveni o sursă certă pentru opere importante: *Crucișătorul Potemkin*, *Ivan cel Groaznic* (S. M. Eisenstein), *Balada soldatului*, *Al 41-lea* (Grigori Ciuhrai), *Zboară cocorii* (Mihail Kalatozov), *Copilăria lui Ivan* (Andrei Tarkovski), *Comisaral* (Alexandr Askoldov), *Du-te și vezi* (Elem Klimov) etc., istoria devenind o constantă tematico-valorică a marelui cinematograf rusesc.

1908, 31 decembrie, Paris

În prezența presei și beneficiind de o uluitoare reclamă, se deschide „cel mai mare studio de film din lume”[92], purtând marca Leon Gaumont. Dorind să-l depășească pe confratele său Charles Pathé, Gaumont investește enorm și ridică pe 10 000 de metri pătrați o adevărată fortăreață a producției cinematografice. Pe acest teren aflat în extremitatea nordică a Parisului s-au construit studiouri de filmare, laboratoare de procesare a imaginii și sunetului, apartamente pentru

[92] *Chronique du film*, France Loisirs, Paris ,2002, p. 28.

artişti, magazine. Pe aleile acestui adevărat oraş (model după care s-au inspirat arhitecţii americani atunci când au plănuit construirea, în suburbiile oraşului Los Angeles, a studiourilor din Hollywood) vedetele şi regizorii erau conduşi către studiouri în automobile luxoase. Disciplina era punctul forte al managerului Gaumont şi toţi trebuiau să respecte cu sfinţenie programul, uneori epuizant, impus de acesta. Dirijorul întregului sector de producţie era nimeni altul decât Louis Feuillade, ajutat de o echipă, celebră în epocă, de producători executivi: Romeo Bosetti, Etienne Arnaud, Leonce Perret şi Emille Cohl. Cu timpul, cu toţii vor trece la regia de film, înregistrând mari succese de public şi de critică. Practic, naşterea acestui colos industrial (până în 1914 studiourile lui Gaumont vor fi cele mai mari din Europa) va pune în umbră, oarecum, compania lui Charles Pathé. Epoca de glorie a acestuia, întinsă între anii 1903 şi 1909, se apropia de sfârşit. Cel care a diversificat şi a dus cinematograful de tip reconstituire la apogeu şi l-a răspândit nu numai în Europa ci şi în Rusia, China sau America trebuia să se reprofileze. Pentru *Pathé* începea să prindă contur ideea de film de artă. Epoca reconstituirilor apunea. Pathe simţea asta. Iar *Gaumont* şi *Eclair* învaţă din greşelile şi succesele companiei *Pathé*. Un nou gen se năştea şi, odată cu el, cinematograful îşi afirma tot mai temeinic statutul de artă. De cea de-a şaptea artă. Pentru Lumière cinematograful fusese o invenţie tehnică. Méliès preia invenţia, o duce în teatru şi o gândeşte într-o formulă de fantezie picturală. În America, Porter descoperă mitul şi legenda. Ince se adăposteşte în istorie (cum o va face mai târziu şi Griffith). În Europa, *Gaumont* şi *Pathé* (coloşii paneuropeni) se reîntorc la reconstituiri. Apoi apelează la scenarişti. Ficţiunea reînvie, dar este coborâtă în spaţiul realităţii. Departe de teatrul lui Méliès. Dar şi de gusturile unui public de acum din ce în ce mai elevat. *Le Film d'Art* devine o necesitate. Un nou gen se naşte. Şi, odată cu el, cinematograful îşi afirmă cu tot mai multă tărie vocaţia de artistic. Statutul de artă. De cea de-a şaptea artă.

Eveniment, realitate, reconstituire, ficțiune, pictură. Un drum definitoriu, care va marca creația eisensteiniană.

Le Film d'Art este o casă de producție fondată cu sprijinul autorilor și actorilor de la Comedia franceză, care oferă cinematografului francez și mondial o orientare menită să-l despartă definitiv de vulgarul spectacol de bâlci și să-l apropie de valorile estetice și culturale ale celorlalte arte. Astfel, vor fi ecranizate marile nume ale teatrului clasic francez: Corneille, Molière, Racine, împreună cu dramaturgia contemporană: Dumas-fiul, Victorian Sardou. Influența acestui tip de cinema în celelalte țări a fost majoră. De la italianul Pastrone la Griffith sau Dreyer, o întreagă generație de cineaști a fost puternic marcată de noua orientare pe care cinematograful o lua. (În România se va înființa în 1911 compania *Filmul de Artă Leon M. Popescu*, cea care se va face „vinovată" de apariția, un an mai târziu, a filmului *Războiul de independență*.) Inspirându-se din structura pieselor de teatru, decupajul cinematografic se depărta de schematismul tablourilor filmice de până acum. Ajutate de literatură, poveștile erau mai complexe, mai spectaculoase. Scenografia de film iese și ea din simplism și capătă, prin truda scenografilor de teatru, un plus de realism, de exactitate și complexitate. Subiectele excepționale vor cere actori cu reale aptitudini, aflați departe de stereotipia și mecanica actorilor amatori de până acum, actori faimoși pe care publicul îi cunoștea, îi aprecia și cerea să-i vadă în poveștile cinematografului. Un an mai târziu, Luis Feuillade publică manifestul *La vie, telle qu'elle est* („Viața așa cum este"), în care se vorbește, în urma unor excepționale realizări cinematografice ale lui *Film d'Art*, de necesitatea ca poveștile să surprindă realitatea așa cum este ea, să înfățișeze oamenii și lucrurile așa cum sunt și nu cum ar trebui să fie.

30 aprilie 1910, Paris

Aflată într-o aprigă concurență cu compania *Le Film d'Art*, *Eclair* (clasificată ca importanță și venituri după *Pathé*

și *Gaumont*) fondează Asociația actorilor și autorilor dramatici (*ACAD*), care va fi condusă de un reputat actor al vremii, angajat al teatrului Odeon, Emile Chautard. Acesta va lansa, câteva săptămâni mai târziu, filmul *Barberine*. Evenimentul are loc la doar două luni de la data în care compania *Film d'Art* lansase, cu mare priză la public și în urma unei intense campanii publicitare, filmul *Werther*, ecranizare fidelă, dar naivă a cunoscutului roman al lui Goethe. *Gaumont* nu se lasă mai prejos și în iunie lansează o serie de filme estetice, odată cu filmul lui Feuillade *Le Pater*. În replică, pe data de 1 octombrie, compania *Pathé* lansează pelicula *La tragique aventure de Robert le Taciturne, duc d'Aquitaine* realizat de Ferdinand Zecca și Henri Andreani. Cinematograful se reîntorcea la ficțiune prin literatură și mai ales prin teatru. Era pentru a doua oară când cinematograful se apropia de teatru pentru a putea merge mai departe. Paradoxal, primul care a apropiat cinematograful de teatru a fost Méliès care acum, la sfârșitul lui noiembrie 1910, era în pragul falimentului. Evoluția filmului de artă făcea ca publicul să nu mai guste feeriile desuete – acuma realizate de bătrânul prestidigitator în teatrul său din Montreuil. Trucajele, decorurile din carton, structura poveștilor sale – toate păreau învechite. Literatura și teatrul pe de o parte, regulile plastice oferite de pictură pe de altă parte dădeau cinematografului o altă consistență, o valoare dramatică, poetică și vizuală care orientau cinematograful spre demersuri artistice superioare. În Italia, Germania, Rusia cineaștii se apropie de marea literatură, iar dramaturgi importanți, regizori de teatru, producători și actori se implică activ în cinematografie. În Rusia acest fenomen al filmului de artă, al filmului estetic va fi marcat printr-o strânsă legătură dintre cinematografie și teatru, o legătură specială, prin care cele două arte vor conviețui într-un unic și fastos recital estetic, singular ca amploare și dramatism. Operele unor Maiakovski, Evreinov, Meyerhold, Eisenstein, Pudovkin etc. nu se puteau naște

decât într-un climat revoluționar, excepțional atât din punct de vedere estetic cât și social-politic.

29 martie 1911, Paris

Poetul și jurnalistul francez Riccioto Canudo susține la Școala de Studii Superioare din Paris conferința pe tema cinematografului *Manifestul celor șapte arte.* Recunoscând că cinematograful este un minunat instrument liric („[...] cinematograful este sufletul nostru modern") Canudo recunoaște că acesta este „o artă de totală sinteză, o fabuloasă unire între mașină și sentiment, o artă care a intrat în zodia copilăriei. Prin cinematograf s-a creat acea artă totală către care toate artele cunoscute până azi par să tindă. A șaptea artă le conciliază pe toate celelalte..."[93]. Doi ani mai târziu, regizorul de teatru Meyerhold, cel care avea să-l influențeze într-o manieră decisivă pe Eisenstein, spunea într-un eseu dedicat filmului și teatrului: „cinematograful este un exemplu clar de obsesie de quasi-veridicitate [...], este de o importanță neîndoielnică pentru știință, dar atunci când este pus în slujba artei își simte incompetența și încearcă în van să justifice o semnificație artistică"[94]. În același an 1913, pe data de 8 septembrie, într-un kino-jurnal, copilul teribil al avangardei rusești Vladimir Maiakovski dădea cinematografului o sentință opusă lui Canudo, dar pe aceeași linie cu Meyerhold. Pe linia unei întregi generații de rebeli ai artei, Maiakovski se întreba: „Poate fi cinematograful o formă de artă independentă? Evident că nu. Cinematograful poate să se comporte doar ca un multiplicator reușit sau nereușit. Cinematograful și arta sunt fenomene de ordin diferit. Arta produce imagini rafinate, în timp ce cinematograful, la fel ca presa

[93] Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu, *Cinema... Un secol și ceva*, Editura Curtea Veche, București, 2002, p. 29.

[94] Michaela Tonitza-Iordache (coord.), *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004, p. 250.

scrisă, le reprezintă și le distribuie..."[95]. Sigur, aceste opinii nu i-au îndepărtat pe cei doi de cinematograf. Atât creatorul biomecanicii actoricești, Vsevolod Meyerhold, cât și poetul și dramaturgul Maiakovski, autorul celebrului *Misterul buf*, au avut încercări notabile în domeniul filmului. Meyerhold a realizat în 1915 o ecranizare bazată pe romanul lui Oscar Wilde *Portretul lui Dorian Gray* (considerat de istoricul Jay Leyda, în a sa monumentală lucrare *A History of Russian and soviet film*, „cel mai important film rusesc de până la Revoluția din octombrie 1917"), iar mai apoi, în 1916 (anul lansării de către Filipo Tomaso Marinetti a *Manifestului cinematografului futurist*) realizează pelicula *Omul puternic*, ambele filme fiind astăzi pierdute. Maiakovski a scris 11 scenarii pentru film, dintre care doar trei au fost filmate până la data de 14 aprilie 1930, data morții sale. Să spunem, totuși, că în 1922 acesta scrie un eseu numit *Cinema și cinema*, în care chiar dacă nu recunoaște virtuțile estetice ale cinematografului, crede, totuși, că viitorul cinematografului stă, până la urmă, într-un „cinematograf futurist" (în 1914 grupul futuriștilor ruși produseseră primul film futurist din lume sub numele pompos *O dramă în cabaretul futurist nr. 13*). În același an 1922, mergând pe linia lui Lenin, Anatoli Vasilievici Lunacearski, comisar al poporului pentru educație și învățământ, apreciază că „dintre toate artele, cinematograful este pentru noi cel mai important"[96]. Cât de radicală era această constatare față de remarca din 1913 a țarului Nicolae al II-lea care considera că „cinematograful este un divertisment inutil și periculos. Doar o persoană anormală poate pune pe planul artei acest fel de spectacol"[97]. Astfel, Lunacearski va crede că cinematograful nu mai trebuie să fie un instrument de divertisment – așa cum o face cinematograful european burghez –, ci

[95] *Ibidem*, p. 262.

[96] Dan-Sorin Oprea Botoșeneanu, *Cine-ochiul. Istoria unei poetici.* Teză de doctorat, UNATC, 2004, p. 36.

[97] *Ibidem*, p. 37.

unul de progres social și moral, o „artă întru folosința maselor"[98]. Pe această linie, Eisenstein va propune *Proletkultului* realizarea unui ciclu de opt filme așezate sub dogma „Către o dictatură a proletariatului". Episodul cinci urma să se numească *Greva*.

26 iunie 1913, Paris

Companiile de producție cinematografică *Eclair* și *Pathé* publică, în totală transparență, primul lor bilanț financiar pentru anul 1912. Astfel, profitul pentru *Eclair* se situează în jurul a unui milion de franci, în timp ce Pathé câștigă de șapte ori mai mult. În preajma primului război mondial, cinematograful câștigase supremația. În Europa, multe teatre erau închise sau se transformaseră în studiouri de producție. Regizori și actori emigraseră în masă înspre cea de-a șaptea artă. Publicul aproape uitase teatru. Un exemplu elocvent: în ianuarie a aceluiaș an, are loc premiera filmului *Mizerabilii*, ecranizare bazată pe romanul lui Victor Hugo, produs de *SCGAL*, distribuit de *Pathé* și realizat de Albert Capellani. În prima săptămână, filmul rulând în 33 de săli de cinema din Paris, cifra spectatorilor a trecut de 600 000. Reclama pentru acest film a fost uriașă: peste 60 000 de afișe acopereau întreaga suprafață a Parisului. Un an mai târziu, criticul Adolphe Brisson remarca în revista „Le film" netul progres al cinematografului în defavoarea teatrului, vorbind, pentru prima dată în acei ani, de o „profundă criză a teatrului". Cu un an înainte, la Berlin, Societatea directorilor de teatru și Societatea germană a autorilor interzic oamenilor de teatru (actori, scriitori, regizori) să mai colaboreze cu cinematografia. Dar interdicția va rămâne doar în plan teoretic, deoarece, după cum am văzut în episodul dedicat filmului german, o serie de

[98] Ana Maria Narti, *Serghei Eisenstein*, Editura Meridiane, București, 1965, p. 21.

oameni de teatru (Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal, Paul Wegener etc.) vor părăsi teatrul pentru a se dedica filmului.

Septembrie 1913, *Riga*

Aflat în turneu, *Teatrul Nezlobin* prezintă piesa *Turandot* de Carlo Gozzi în regia lui F. F. Komissarjevski. Eisenstein asistă împreună cu părinţii la acest eveniment şi rămâne profund marcat. Acest spectacol, împreună cu *Mascarada* lui Lermontov în montarea Teatrului Alexandrinski din Petersburg, au fost, conform mărturiilor cineastului, „loviturile de trăznet, nimicitoare şi definitive" care l-au determinat să se dedice mai întâi teatrului şi apoi artei filmului.

Aprilie 1917, *Petersburg*

S. M. Eisenstein devine student la Institutul de ingineri civili din Petersburg, dorind, la sugestia mai ales a tatălui său, să urmeze o carieră în arhitectură. Este o perioadă de acumulare intelectuală desebit de fertilă. Studiază cu pasiune picturile şi scrierile ştiinţifice ale lui da Vinci. Prin intermediul pictorului Callot ajunge la un studiu asiduu al teatrului comediei *dell'arte.* Gravurile acestui pictor îl fascinează şi-i induc un sentiment de nesiguranţă. Este vorba de celebrele gravuri numite generic „Ororile războiului". Prin tipologia, situaţiile şi structura subiectelor găsite în teatrul italian se apropie, încă fără să ştie, de una din temele dragi ale teatrului lui Meyerhold – *commedia dell'arte.* În paralel, cercetează şi teatrul japonez, poezia de tip haiku, tipologia personajelor lui Hogarth, Goya etc. Citeşte cu pasiune şi meditează pe marginea capodoperei lui Milton, *Paradisul pierdut...*

Noaptea de 25 spre 26 octombrie 1917

„Lupta fusese caldă. Pe străzile care duc la Palatul de iarnă al ţarilor, puştile şi mitralierele părâiseră neîntrerupt de

la orele 4 înainte. Înspre miezul nopții, tunul bubuise întâiași dată în Petrograd. Guvernul provizoriu capitulase. Kerenski fusese nevoit să fugă. Victoria era întreagă, netăgăduită, a proletariatului revoluționar. La 1 noaptea, sala cea mare de ședințe a sovieturilor era plină. Oratorii se perindau la tribuna roșie. Proclamau, cu gesturi înflăcărate și cu glasuri răgușite, triumful revoluției. Un vuiet continuu, ca zgomotul mării, umplea sala imensă. Ușile se izbeau de perete. Muncitorii întârziați, cu ochii aprinși, cu fețele înnegrite de pulbere de pușcă, intrau înarmați, priveau aiuriți și cădeau ca plumbul în fundul fotoliilor. Din cinci în cinci minute, vești uimitoare, de noi lupte, noi victorii, ridicau sala în picioare. Poșta cedase. Cazarma cadeților era înconjurată. Cutare regiment predase armele. Arsenalul căzuse. Urletele sălbatice salutau fiecare știre și glasuri sumbre intonau *Internaționala.* Oratorii se perindau mereu la tribună. Dar sala clocotea de strigăte, de vuiet, de ură și de răzbunare”[99].

9 noiembrie 1917, Moscova

Este înființată o subsecție specializată în cinematografie numită *Narkompros,* în cadrul abia înființatului *Departament al Educației Naționale.* Revoluția din octombrie aduce schimbări profunde și dramatice. Etatizarea cinematografiei face ca multe nume valoroase ale cinematografiei rusești – actori, operatori, regizori – să părăsească țara. Organismul abia înființat avea ca sarcină o nouă orientare a infrastructurii cinematografiei, o selecție atentă a temelor dar și a noilor cineaști, care trebuiau să răspundă imperativului politic al acelor timpuri. În acest scop, în vara anului următor se organizează prima caravană cinematografică urmărind răspândirea noii propagande revoluționare pe întreg cuprinsul Rusiei. La indicația lui Lenin, căruia i-a aparținut inițiativa caravanei propagandistice, vagoanele erau pictate cu scene alegorice, care glorificau puterea și victoriile armatei bolșevice. Interiorul acestor vagoane cuprindea o sală

[99] N. D. Cocea, în „Secolul XX”, nr. 301-303, 1986, p. 79.

de conferințe, o mini-școală (prevăzută cu manuale pentru alfabetizare), o tipografie, sală de proiecție, laborator de developare și montaj și o impresionantă cantitate de peliculă. În tren se afla, printre alți operatori, și Eduard Tissé, operatorul de mai târziu a lui Eisenstein, alături de un tânăr monteur, Dziga Vertov. Să mai spunem că primul film realizat pentru aceste scopuri propagandistice, *Semnal*, semnat de Alexandr Arkatov, a avut premiera la Moscova pe data de 27 iulie 1918.

20 septembrie 1918, *Petrograd*

S. M. Eisenstein este înrolat, la cererea lui, în Armata Roșie. Imediat pleacă pe front. Ironia sau hazardul fac ca tatăl său să se înroleze și el, dar alături de albi...

27 august 1919, *Moscova*

Vladimir Ilici Ulianov-Lenin semnează decretul de naționalizare a cinematografiei. Acesta va sublinia și va recunoaște, cum o va face și Stalin mai târziu, imensul potențial propagandistic pe care îl deține limbajul cinematografic. Pe data de 4 martie a aceluiași an, Sovietul din Moscova emite Decretul privind introducerea controlului muncitoresc asupra întreprinderilor cinematografice, iar câteva zile mai târziu ia ființă *Comitetul Cinematografic*, organ al puterii proletare, care preia toate sarcinile organizatorice și de îndrumare politică specifice domeniului. Primii ani au însemnat filme convenționale, simpliste, făcute de dragul unei propagande ieftine și gratuite. Însuși Lenin recunoaște că, fără subiecte și personaje excepționale, propaganda este vorbă goală. Abia după 1925 iau ființă studiouri independente de film, care vor așeza filmul sovietic pe un adevărat drum de respirație artistică. La studioul de film *Goskino* va debuta și va lucra Eisenstein, la *Mejrabpom* va colabora Pudovkin, la *VUFKU*, Dovjenko. De altfel, perioada 1920-1930 va fi o perioadă excepțională pentru filmul sovietic. Acum cinematograful rusesc, aducându-și parcă aminte de experiența europeană a filmului de artă, intră într-un excepțional

dialog cu celelalte arte: literatura, pictura și, nu în ultimul rând, teatrul.

1 septembrie 1919, Moscova

Se deschide Școala de Stat de Cinematografie, cunoscută astăzi sub numele de *Institutul Unional de Cinematografie (VGHIK)*. După anul 1927, Eisenstein va deveni unul dintre cei mai importanți pedagogi-formatori ai acestei instituții de învățământ atât de prestigioase. De fapt, datorită acestui *VGHIK*, condițiilor performante de aici, prezenței unor iluștri pedagogi, cinematografia sovietică s-a făcut cunoscută în toată lumea prin creațiile de vârf ale unor Bondarciuk, Ciuhrai, Kalatozov, Tarkovski, Klimov, Reazanov, Pamfilov, Mihalkov, Koncealovski etc.

1 august 1920, Bielorusia

Eisenstein este numit scenograf al teatrului de front. La Smolensk și Minsk participă la decorarea trenurilor agitatorice. Dorința de a se apropia de Moscova, de extraordinara viață artistică de aici, mai ales cea teatrală, îl aduce la secția de orientalistică a *Academiei Marelui Stat Major*, unde se dedică studiului aprofundat al limbii japoneze, a cărei grafie, mai ales cea a semnelor ideografice de origine chineză numite *Kanji*, îi va cristaliza viitoarele teorii artistice, cu precădere cele din zona montajului de atracții.

15 septembrie 1921, Moscova

Serghei Mihailovici Eisenstein este admis, prin concurs, la *GVIRM (Institutul de Stat pentru Studii Superioare de Regie de Teatru)*, condus la acea dată de V. E. Meyerhold, al cărui student va fi și care va avea asupra sa o puternică influență. Dar, așa cum vom vedea mai departe, în ceea ce privește viitorul teatral și cinematografic al lui Eisenstein, nu doar Meyerhold îl va influența, ci și marele Evreinov, a cărui

concepție despre teatru, despre mizanscenă, despre rolul actorului în concertul dramaturgic și regizoral îl vor marca puternic pe viitorul creator al *Crucișătorului Potemkin.*

21 iulie 1922, Leningrad

Regizorul Grigori Mihailovici Kozînțev, regizorul și scenograful Leonid Trauberg (fratele criticului și asistentului de mai târziu al lui Eisenstein, Ilia Trauberg), împreună cu regizorul Serghei Iutkevici fondează la Leningrad *FEKS – Fabrica Actorului Excentric* –, de fapt o școală care dorea să revoluționeze interpretarea actoricească, atât în teatru, cât și în film. Prin această instituție se urmărea adoptarea unei estetici interpretative luxuriante, excesive, absolutiste, în care gesturile, plastica corporală, cuvintele rostite trebuiau să șocheze, să alarmeze, să frizeze absurdul și, de multe ori, se dorea programatic o trecere a expresivității teatrale dincolo de bunul simț. Scenografia voit deformată, mai degrabă pe linia burlescului decât pe cea a școlii de scenografie expresionistă germană, dorea a sugera o lipsă de echilibru care, împreună cu mecanicitatea corporală excesivă, numerele de circ – spectaculoase și adesea periculoase –, strâmbăturile și urletele actoricești conduceau și tindeau, în esență, spre o rupere de tradiția teatrului stanislavskian. Primul film al școlii *FEKS* (*Aventurile Oktiabrinei*, o comedie excentrică) apare trei ani mai târziu și este semnat de cuplul Kozînțev-Trauberg, cineaști care vor colabora de acum încolo la mai multe proiecte cinematografice.

5 septembrie 1922, Moscova

Recomandat de Meyerhold, Eisenstein se angajează la *Teatrul Proletkult* ca scenograf și semnează decoruri inspirate din arta modernă (constructivism, futurism), spații plastice schematice, dar cu o mare putere vizuală și dramatică. Tot acum aderă, nu pentru mult timp, la cursurile de biomecanică ale lui Meyerhold și, după ce înțelege fenomenul impus uneori

prea autoritar de acesta, se desparte de această școală, considerând-o prea departe de actor[100]. Va încerca să creeze el însuși o școală de interpretare actoricească bazată în exclusivitate pe studiul plasticii și expresivității corpului uman.

25 aprilie 1923, *Moscova*

Are loc debutul regizoral în teatru al lui Eisenstein. Este vorba de comedia lui Ostrovski *Orice naș își are nașul*, prilej cu care proiectează la mijlocul spectacolului un filmuleț, *Jurnalul lui Glaumov*, parodie după filmele cu detectivi. Întreg textul ostrovskian, doar pretext pentru Eisenstein, se transformă prin numerele de burlesc folosite, acrobații, circ, cinematograf, într-un spectacol-frescă ce caricaturiza climatul politic internațional. Suntem cu un an înainte de *Greva*, la trei ani distanță de marile spectacole în aer liber făcute de Evreimov cu prilejul aniversării a trei ani de la revoluția din octombrie și în plină biomecanică meyerholdiană. Suntem în 1923, anul morții actriței Sarah Bernhardt, dar și al debutului în cinematografie al unei tinere actrițe, speranță pe atunci, pe nume Marlene Dietrich.

La zece ani după realizarea capodoperei cinematografice *Crucișătorul Potemkin*, în anul 1935, după eșecul unor proiecte extraordinare numite *Que Viva Mexico* și *Lunca Bejin*, diferendele dintre cineaștii apropiați grupului lui Eisenstein încep să se manifeste cu o din ce în ce mai mare agresivitate. Anii petrecuți în afara granițelor sovietice, cei ai elaborării epopeei dedicate revoluției mexicane, aveau să-l îndepăr-

[100] Integrându-se într-o mișcare de opoziție cu naturalismul și realismul, actorul așa-zisei *școli stilistice* inițiate de Vsevolod Meyerhold este considerat a fi doar un *element plastic decorativ al totalului scenic*. El își exercită funcțiile sugerând numai, rece, neavând febra emoției, fiind o imagine animată ce stilizează diferitele stări sau sentimente (Radu Niculescu *Despre ce i se cere actorului non-stanislawskian*, în *Atelier – caiet de studii, cercetări, experimente*, UNATC, nr.7-8-9-10/2005, p.212.

teze pe Eisenstein de adevăratele probleme ale revoluției sovietice și, prin urmare, o grupare condusă discret de Pudovkin și Dovjenko avea să-i atace creația prin propriile sale arme. Astfel, teoriilor lui Eisenstein precum și remarcabilelor sale realizări de până atunci (*Crucișătorul Potemkin*, *Vechiul și noul*, *Octombrie*), autorul filmelor *Arsenal* și *Pământ*, Alexandr Dovjenko, le răspunde astfel: „Ascultând raportul lui Eisenstein am fost înspăimântat de întinderea cunoștințelor sale; s-ar crede că este atât de lucid încât nu va mai putea face niciodată un alt film... Sunt convins că, într-un fel, erudiția lui îl ucide – nu, iertați-mă, n-am vrut să folosesc acest cuvânt: am vrut să spun că îl dezorganizează..."[101].

Dar acum suntem în 1925 și norii încă nu se adunaseră peste tânărul de nici 27 de ani. După ce își încearcă metodele de creație în teatru, prin așa-numitul spectacol de atracții (după cum am văzut, el se folosește de metoda meyerholdiană, ducând-o, prin dinamică și ritm, la un maxim de potențialitate și agresivitate spectaculară), Eisenstein realizează primul său film, *Greva* (titlu dorit a face parte dintr-un ciclu, de altfel neterminat, *Spre o dictatură a proletariatului*), operă care atrage atenția autorităților vremii. *Comitetul executiv central (ȚIK)* dorea ca aniversarea a 20 de ani de la Revoluția din 1905 să cuprindă, în afara unor ample și grandioase spectacole de stradă (teatru, mitinguri și demonstrații populare), și o frescă cinematografică dedicată evenimentelor tragice și eroice ale acelui an. Astfel că, aproape peste noapte, Eisenstein s-a trezit posesorul unui manuscris cinematografic scris de Nina Agadjanova Șutko, o veche militantă cu o activitate revoluționară mai mult decât bogată, lung de mai bine de 400 de pagini. De fapt, acest proiect fusese aprobat de seniorii *ȚIK*-ului, care doreau ca viitorul film, numit vag *Anul 1905*, să fie o oglindă fidelă a ace-

[101] Jay Leyda, în „Sight and sound", vol. 26, nr. 6, oct. 1958.

lor tulburi și definitorii momente ale revoluției bolșevice. Anul 1905 a fost un an plin de frământări pe tot întinsul Rusiei monarhiste. Evenimente excepționale avuseseră loc atât la Odesa, Tbilisi și Batumi, cât și la Sankt Petersburg, Sevastopol și chiar la Moscova. Întinderea geografică, complexitatea socială și politică, sutele de mii de participanți (după unele mărturii ale epocii, la această Revoluție au participat în mod direct peste 10 milioane de oameni), dădeau acestei revoluții o aură specială, aproape planetară, tocmai prin caracterul ei uriaș ca dimensiune, amploare și excepțional. Cel puțin în intenție, cele 400 de pagini, avizate inițial de Comitet, aparținând combatantei Agadjanova Șutko (ea însăși fusese martoră la o parte a celor povestite), doreau a reliefa eroismul pur al evenimentelor și al actanților acestora, iar ideea ce se dorea a fi susținută era că adevărul revoluției să fie redat obligatoriu într-un chip integralist sub forma unei vaste și monumentale reconstituiri[102].

Când Maiakovski, prieten apropiat al lui Kulešov (creatorul *Laboratorului Experimental*, un fel de *Fabrica Actorului Excentric* aplicată limbajului cinematografic), îi face loc în coloanele revistei de avangardă „Lief" tânărului regizor de teatru pe nume Serghei Eisenstein, poetul intuiește imensul potențial cinematografic al acestuia. Pe această linie, Maiakovski întreprinde o apropiere între Eisenstein și Kulešov, atunci când se căuta o ieșire din criza cine-ochiului vertovian, considerat de poet ca fiind prea puternic formalist și, oarecum, lipsit de conținut. Creatorul peliculei *Întâmplările extraordinare ale lui Mister West în țara bolșevicilor*, Kulešov, crede că prin adăugarea elementului ficțional, mai ales în direcția

102 Asemeni filmelor – desigur mult mai reduse ca întindere sau problematică – lui Collins, Zecca sau Nonguet. Aceste nume nu erau străine cineaștilor acelui timp, care, în frunte cu Vertov și Kulešov, cultivau reportajul cinematografic de strictă observație și actualitate, inclusiv cel de natură politică.

specularii chipului actoricesc – mă refer aici la celebrul experiment Mojukin care evidenția, pentru întîia dată în istoria cinematografului, imensul potențial al expresivității chipului actoricesc – se poate reconcilia povestirea cinematografică cu observația imediată, pentru a crea spectatorului iluzia unei povestiri spontane, directe și vii, departe de modelele tradiționaliste, prăfuite și îmbătrânite, propuse de filmul american, film față de care întreaga explozie sovietică – cum o numește Sadoul – se distanțează și își construiește polemic întregul discurs. Astfel, în opinia lui Kuleșov și Maiakovski, mai apoi a lui Eisenstein, nu numai montajul este important, ci și scenariul, actorii, scenografia etc. De altfel, încă de la filmul *Greva*, Eisenstein, prin personajele sale generice: spionul, organizatorul, muncitorul, maistrul, vagabonzii, șeful poliției, se apropie de acest tip de demers kuleșovian.

Aflat în fața unui voluminos manuscris, lucrarea Ninei Agadjanova părând mai degrabă un compediu istoriografic decât un scenariu cinematografic, Eisenstein avea să se decidă – și asta în scurt timp, deoarece filmările trebuiau încheiate până la mijlocul verii lui 1926 – să aleagă doar două pagini, și anume cele care vorbesc de revolta marinarilor de pe crucișătorul Potemkin aflat în largul portului Odesa. În urma studierii și aplicării tehnicii montajului de atracții, el știa foarte bine că două particularități, două detalii montate într-o frază cinematografică îți pot sugera sau declanșa, după caz, sentimentul generalului, starea de universalitate. Nu este nevoie să se arate simultaneitatea revoluției în toate spațiile în care ea s-a resimțit cu adevărat, deoarece riscul este acela de a cădea în repetitivitate, ceea ce ar distruge mitul unicității și necesității revoluției. Peste tot revoluția a fost la fel: a dărâmat pentru a construi, a ucis pentru a renaște, a mințit pentru a propovădui. Ciclul unei revoluții, ritmul, dinamica și structura desfășurării ei sunt geometrice. Pleacă de la zero, urcă pentru a coborî din nou la zero, desigur un alt zero, într-o spirală a însăși devenirii dialectice. Asta era realitatea celor 400 de pagini de scenariu-manuscris, dar demonstrația acestei deveniri istorice trebuia

ocultată sub singularitatea unui demers care trebuia să apropie istoria mai degrabă de metaforă decât de lecție, de sugestie decât de teză. Istoria nu poate fi arătată, ci sugerată. Rezultatul unei astfel de cosmice sinteze nu poate fi reconciliat decât sub forma unei poezii japoneze sau a unei construcții ideografice de natura unui *kanji*. Eisenstein studiase aceste lucruri încă de pe vremea când era student la *Institutul de Limbi Orientale din Moscova*. Apoi el mai învățase foarte bine lecția acelei metafore a lui Griffith din *Intoleranță*, cu imaginea mamei care leagănă copilul prin negura istoriei. El învățase că pentru a arăta trebuia să ascunzi, iar pentru a ascunde trebuiau lăsate câteva urme. În fond, făcând imense reduceri de la proiectul inițial, el a realizat – pornind de la cele doar două pagini de proiect – un imens puzzle istoric, în care revoluția este singurul personaj viu, major și real, în timp ce figura umană este un biet exercițiu stilistic, o sintagmă în care lanțul trofic pare că experimentează noi și infinite posibilități ale trecerii...

Episoadele, conturate pe parcursul a nu mai mult de cinci bobine – *Revolta marinarilor de pe Potemkin*, *Odesa în ceața dimineții*, *Masacrul de pe scările din Odesa*, *Fraternizarea marinarilor cu revoluționarii din port* etc. –, toate adevărate și unice lecții de arhitectonică regizorală, sunt dovada unei monumentale lucidități aflate dincolo de barierele unui facil eroism tipic patosului și entuziasmului revoluționar. Parafrazând titlul unei cărți pe care Eisenstein a vrut s-o transpună pe marele ecran, *O tragedie americană*, se poate afirma, pe bună dreptate, că prin acest film asistăm la o veritabilă tragedie rusească, spectacol grandios al demistificării politice, ilară, dramatică și splendidă comedie umană, periculos vârtej al manipulării istorice. Privit astăzi, la peste 80 de ani de la fastuoasa premieră ce i s-a rezervat în sala Teatrului Mare din Moscova, *Crucișătorul Potemkin* nu este un imn închinat unei epoci revolute, nu este o operă de propagandă dedicată prefacerilor lumii comuniste, nu este o capodoperă pusă în slujba unei dictaturi, ci mai degrabă o pagină cinematografică închinată gloriosului și dezastruosului război (în sensul

gravurilor lui Goya) al umanului îndreptat împotriva lui însuşi. Până la urmă, suntem, prin această capodoperă absolută a istoriei cinematografiei universale, închişi între rimele albe ale unui fastuos *haiku*, care glorifică agresivitatea isterică a fiinţei umane îngropate în rigiditatea şi implacabila menghină a devenirii istorice. Suntem martori, abia aici suntem de acord cu Dovjenko, ai unei exemplare lecţii de erudiţie ucigătoare, de insuportabilă luciditate, de unic demers artistic dincolo sau dincoace de care nimeni nu mai poate face nimic, nimeni nu mai poate repeta nimic. Nici el însuşi, Serghei Mihailovici Eisenstein, primul şi ultimul Pygmalion al istoriei filmului universal, răstignit pe propriul său cuirasat...

13.

Alan Crosland & Al Jolson

Înainte de a vorbi despre revoluţia petrecută în cinematograf în anul 1927, când se consemnează apariţia primul film sonor – cel al lui Alan Crosland, *Cântăreţul de jazz* –, vom face un salt în timp, în viitor, pentru a vorbi despre un eveniment cinematografic important, aparent fără nici o legătură. Şi totuşi...

Aşadar, ne aflăm în anul 1995, cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la naşterea cinematografului, când *Muzeul Lumière* din Lyon, cu sprijinul canalului de televiziune *ARTE*, a iniţiat un proiect de creaţie extrem de interesant provocând 40 de cineaşti importanţi, de pe toate continentele, să realizeze cu ajutorul camerei de filmat a lui Lumière câte un film care să nu depăşească 60 de secunde şi care să respecte întru totul condiţiile de filmat aşa cum erau ele la 1895, an în care au apărut primele filme ale fraţilor Lumière. Condiţia impusă era, de fapt, de limitare totală a însuşi actului de creaţie. Întrebarea la care urma să se răspundă în urma acestui experiment inedit şi incitant era dacă astăzi se mai poate crea ceva în condiţiile tehnice pe care fraţii Lumière le-au avut la sfârşitul secolului XIX? Cineaşti ca Patrice Leconte, Aki Kaurismaki, Wim Wenders, Lucian Pintilie, Steven Soderberg, Teo Anghelopulos, Andrei Mihalkov-Koncealovski, Spike Lee etc. apar rând pe rând şi inspectează, nu fără o nuanţă de uşoară curiozitate şi nelinişte amestecată cu un profund respect, vestita cameră a fraţilor Lumière, *Cinematograful*, cea care a reuşit în acei ani primi ai istoriei filmului să entuziasmeze publicul. Acel nou public

spectator care descoperea cu uimire, deocamdată nu o artă, ci o etapă în istoria fotografiei, cea în care statismul acesteia dispărea pentru totdeauna. Cei patruzeci de cineaşti sunt surprinşi atât în momentul apropierii lor de camera lui Lumière, cât şi în procesul de creaţie, cu problemele şi, mai ales, temerile vizavi de reuşita personală a fiecăruia. Sigur, nu era vorba de o competiţie, cât mai ales de o lucrare de laborator menită a glorifica, pe de o parte, cei 100 de ani de cinema şi, pe de altă parte, un prilej, pentru fiecare cineast implicat în acest proiect, de a constata, nu fără uimire, uriaşul progres făcut de cinematograf în tot acest timp. Progres realizat în primul rând din punct de vedere tehnic.

Din cele 40 de realizări, ne vom opri asupra unei singure pelicule, pe care o consider excepţională, cea a francezului Patrice Leconte, creatorul unor opere artistice memorabile: *Bărbatul coafezei*, *Tango*, *Fata de pe pod*. Cu toţii cunoaştem, mai mult sau mai puţin, teribila imagine – şi în acelaşi timp paradoxal de simplă, poate chiar banală –, cea din filmul *Intrarea trenului în gară*. Camera lui Lumière se găseşte pe peronul gării La Ciotat. Din profunzimea cadrului, o locomotivă cu aburi se apropie de camera de filmat. Încet, trenul de epocă trece uşor prin faţa noastră. Apoi opreşte pe nesimţite. Pe scările a două vagoane, atât se poate vedea, coboară câţiva călători. Câteva doamne, câţiva domni cu bagaje sumare, câţiva copii. Toţi se îndreaptă către aparat şi, pe măsură ce se apropie, sunt văzuţi în diverse mărimi, de la plan întreg la prim-plan. Par a fi oameni de condiţie bună, pare a fi o aristocraţie descinsă direct din tablourile impresioniştilor. Aici filmul se termină. Probabil că acest film de nici măcar 60 de secunde este cel mai celebru scurtmetraj din întreaga istorie a cinematografului. Ce se vede în filmul lui Patrice Leconte? Camera de filmat, aceeaşi cameră de filmat a fraţilor Lumière, stă în acelaşi punct al peronului şi aşteaptă. In profunzime se vede doar calea ferată, întocmai ca în filmul de acum 100 de ani. Dintr-o dată, spre noi se îndreaptă un tren. Este un *TGV* modern. El trece prin faţa

camerei de filmat cu mare viteză. Nu oprește. Și gata. Au trecut aproape 60 de secunde. Filmul ia sfârșit. Leconte ne privește. Nu vrea să ne explice filmul. Nici nu are ce. Știm cu toții, din alte confesiuni ale cineastului, că acestuia nu-i place prezentul, contemporaneitatea. Refugiul lui este undeva pe la sfârșitul perioadei interbelice. Astăzi, prin gări vechi, ca La Ciotat, trenurile moderne nu mai opresc. Prin urmare, astfel de gări sunt goale. Călătorii probabil că urmează să coboare în alte gări. Mai mari, mai moderne. Nu se știe. Nu se știe nici măcar dacă orășelul La Ciotat mai există. În fond dacă un tren nu oprește într-o gară este logic să te gândești că nici orașul de odinioară, orașul aflat în spatele gării nu mai există. Cam așa vede Leconte distanța pe care cinematograful a parcurs-o în 100 de ani. Locomotiva cu aburi s-a transformat peste noapte (o noapte extrem de lungă!) într-un super-expres care trece de la dreapta la stânga cadrului și ne lasă descumpăniți. Nedumeriți. Nici măcar nu ne mai speriem ca odinioară, când publicul primelor săli a luat-o la fugă crezând că pașnica locomotivă cu aburi va cădea peste el. Nu ne mai speriem și din alt motiv. Prezentul proiect era dedicat televiziunii. În fața televizorului, mai mult decât în fața pânzei ecranului din sala de cinematograf, ne aflăm într-o dulce siguranță. Telecomanda ne apără. Dar este tot atât de drept că nici trenurile nu mai opresc unde vrem noi. Secretul *TGV*-ului de azi este că merge repede și ascunde bine călătorii. Aristocrația de astăzi tinde să se ascundă în spatele pereților de oțel, beton și sticlă ai unor sofisticate arhitecturi contemporane. În spatele supertehnologiei contemporane. În 1895 publicul de cinema se mira de mișcarea crengilor din spatele mesei în care bebe lua micul dejun. Nu trebuia mai mult. Era atât de fermecător, pentru că totul se mișca. Atunci era suficient. Era suficient că niște muncitori ies dintr-o uzină sau că un zid este dărâmat. Astăzi, pare a spune Leconte, mișcarea cea de toate zilele pare să nu mai conteze. Tehnologia contemporană, cea a efectelor speciale audio-vizuale, vine peste noi, vine peste como-

ditatea vieţilor noastre contemporane. Oamenii de astăzi nu mai sunt impresionabili decât în faţa produsului virtual creat de un incredibil arsenal de mijloace audio-vizuale. Cele care propulsează opera cinematografică contemporană. Îmi imaginez că, dacă ar fi fost sonorizat cel puţin în sistemul dolbi, filmul lui Leconte ar fi şocat, poate, tot atât de mult ca filmul lui Lumière. Dar filmuleţul francezului de la 1995 este la fel de mut ca şi cel al confratelui său de la 1895. Contează ideea şi mai ales starea pe care ultimele fotograme ţi-o lasă. Aceea a unei gări goale, a unui spaţiu celebru care parcă moare. Sau care s-a sfârşit odată cu apariţia sonorului. A acelui an 1927. An când publicul ovaţiona uimit şi îndelung primele sincroane din istoria filmului. Fotografia, acum, nu numai că se mişca dar se şi auzea. Buzele personajelor nu se mai mişcau absurd în gol. Acum spuneau cuvinte care se şi auzeau. Era uimitor! Cu toate acestea, se părea că cinematograful nu începea o nouă istorie, ci pur şi simplu se termina. Eisenstein şi Chaplin credeau în sfârşitul cinematografului. Marele film mut murea în 1927. Cineva spunea că acest an este, de fapt, anul adevărat al naşterii televiziunii. De fapt a infailibilei şi năucitoarei telecomenzi... A acelei telecomenzi cu ajutorul căreia teribilul tren francez poate fi totuşi oprit în gara La Ciotat. Măcar într-un *stil* cât o iluzie...

Să mai rămânem puţin în preajma lui 1927, an obscur din punctul de vedere al evenimentelor istorice, dar profund revoluţionar în istoria artei cinematografice. Evenimentele anului 1927 s-au numit: *Metropolis* de Fritz Lang, produs de celebrul arhitect de bugete expresioniste Erich Pommer, *Aurora*, regizat de germanul Murnau (creatorul capodoperei *Ultimul dintre oameni*) în Statele Unite şi considerat de mulţi istorici drept cel mai bun film american de până atunci, *Generalul* al inegalabilului Buster Keaton, despre care se spune în enciclopedia coordonată de Steven Jay Schneider (*1001 de filme de văzut într-o viaţă*) că este cel mai bun film despre războiul civil american realizat vreodată, pelicula singularei foste vedete de circ devenită regizor Tod Browning, *Necunoscutul*, filmul lui Eisenstein *Octombrie*,

filmul lui Abel Gance *Napoleon* – cu cele 333 de minute ale sale, poate cel mai lung film din istoria filmului mut – și *Eroul* lui Harold Loyd, considerat, cu perfectă îndreptățire, cel de-al treilea geniu al comediei americane mute. Și, desigur, filmul, poate cel mai celebru din această serie, deși cel mai puțin realizat artistic, *Cântărețul de jazz*, realizat de Alan Crosland și avându-l în rolul principal pe faimosul jazzman Al Jolson, legendar interpret al operei lui Gershwin, film care avea să primească tot în acest an premiul Oscar pentru primul film sonor din istoria cinematografului. 6 octombrie 1927, data premierei organizate cu lux și fast la New York, a însemnat o reîntărire financiară și de imagine a companiei *Warner Bros*, cea care, trei luni mai târziu, mai precis pe data de 31 decembrie 1927, anunța cifra încasărilor pentru anul încheiat, cifră care depășea suma de patru milioane de dolari. Cu mult peste suma declarată de companiile de producție cinematografică americane rivale, *MGM* și *Paramount*[103]...

Dacă regia acestui film, *Cântărețul de jazz*, considerat de unii de o calitate mediocră, dar având totuși meritul de a fi primul film sonor al istoriei cinematografului, fusese încredințată unui necunoscut, Alan Crosland, în schimb partitura principală a beneficiat de unul dintre cele mai importante nume ale showbizului american, cântărețul de jazz Al Jolson. De fapt, 1927, anul în care compania americană *Warner Bros*[104] realizează *Cântărețul de jazz*, era unul din anii de vârf ai filmului mut, care nu prevestea criza în care cinemato-

[103] Compania de producție cinematografică *Paramount* a fost înființată la un an după nașterea Hollywoodului sub forma unui circuit de săli de proiecție. Dezvoltarea acesteia se produce o dată cu anul 1920 când Alfred Zukor este de acord să lucreze cu marile bănci ale vremii. Astfel că în preajma celui de-Al Doilea Război Mondial compania va controla un sfert din producția de filme americane.

[104] În anul 1918 frații Warner fondează compania de producție cinematografică *Warner's Feature Inc.* care câțiva ani mai târziu devine *Warner Brothers Pictures* având ca obiect al activității atât producția de filme cât și distribuția acestora.

graful urma să intre ca urmare a descoperirii sonorului. Există voci competente care argumentează că cinematograful adevărat, acela al Marelui Mut, a murit în 1927, deoarece pînă la această dată s-au născut cele mai importante filme ale istoriei cinematografului universal. Sunt luate ca argument opere majore precum: *Intoleranţă*, *Piciul*, *Proscrişii*, *Cabinetul doctorului Caligari*, *Napoleon*, *Ultimul dintre oameni*, *Goana după aur*, *Crucişătorul Potemkin* – filme reper, în care s-au pus bazele structurii şi limbajului cinematografic. Se părea că de la acest nivel nimic nu se mai putea face şi erau voci autorizate (Chaplin sau Eisenstein) care aveau rezerve faţă de invenţia sonorului. De fapt, paradoxal, primul film sonor găsea industria cinematografică extrem de nepregătită în ceea ce priveşte tehnologia captării, prelucrării şi redării sunetului. Se ştie că filmul lui Alan Crosland este doar parţial sonor – din când în când se aud cuvintele şi cântecele lui Al Jolson –, dar, dincolo de acest lucru, formidabila concurenţă dintre marile companii americane existente atunci (*MGM*, *Paramount*) a făcut ca mai marii de la *Warner Bros* să decidă a se ieşi aşa pe piaţă, într-o formulă tehnică nedusă până la capăt, din dorinţa de a fi primii. Toate companiile cinematografice americane aveau ca prioritate realizarea primului film sonor. Nimeni nu-şi putea permite să piardă această formidabilă întâietate. De aceea o mare parte a devizului filmului de care ne ocupăm s-a consumat mai degrabă pe ceea ce însemna coloana sonoră (deşi extrem de rudimentară şi artificială) decât pe partea artistică. Tehnica era prioritară şi, prin urmare, au fost mobilizate pentru acest proiect armate de tehnicieni şi au fost consultaţi chiar şi savanţi de renume.

Succesul a fost uriaş. *Cântăreţul de jazz* a fost proiectat nu mai puţin de zece săptămâni la rând cu casa închisă, compania producătoare fiind nevoită să scoată de la o săptămână la alta noi copii din pricina cererii crescânde a distribuitorilor de pe întreaga suprafaţă a Statelor Unite ale Americii. Nici un cinematograf american, de la Atlantic la Pacific, nu-şi permitea să piardă momentul. Din acest mo-

tiv, acest film este unul dintre cele mai profitabile din întreaga istorie a cinematografului universal.

Anul 1927 se confundă ca impact asupra publicului cu anul 1895. Dacă atunci lumea descoperea mişcarea, acum, în anul 1927, aceştia descopereau lumea sunetelor. Buzele lui Jolson se mişcau şi, deşi asincron, ele vorbeau şi cântau. Cinematograful o lua de la capăt, reinventându-se. Într-un şir de emisiuni dedicate istoriei filmului american, Martin Scorsese recunoaşte imensa importanţă a prezenţei emigranţilor în dezvoltarea filmului american. Printre ilustrele nume pomenite de acesta se numără şi cel a lui Al Jolson, pe numele adevărat Asa Yoelson, american de origine lituaniană.

Născut într-o familie de evrei, micul Asa, posesor al unei voci excepţionale, era hărăzit să fie cantor, urmând a călca pe urmele tatălui său. Se spune că încă din fragedă pruncie tatăl său, Moshe Yoelson, făcea cu el ore de dicţie şi de canto, pentru ca Asa să-şi dezvolte perfect vocea. Nu ştia încă să vorbească dar ştia să cânte. Când Asa nu împlise şase ani, tatăl pleacă în Statele Unite pentru a căuta noi oportunităţi pentru familia sa, cu atât mai mult cu cât imperiul ţarist începuse o adevărată campanie antisemită. Până în 1894, Moshe îşi consolidează poziţia în congregaţia evreilor din Washington şi, prin urmare, îşi cheamă familia (pe soţie, cele două fete şi cei doi băieţi) în Statele Unite. Din pricina călătoriei desfăşurate în condiţii inumane, mama se îmbolnăveşte grav şi un an mai târziu moare, fapt care îi va schimba lui Asa viaţa pentru totdeauna. Nu avea zece ani, iar dispariţia mamei, pe care o diviniza şi pe care a pomenit-o în cântecele sale până la sfârşitul vieţii, a fost un şoc pe care nu-l va depăşi niciodată. Biografii lui sunt de părere că intensitatea trăirii acestui moment dramatic, la care se adaugă aprigele ore de canto pe care tatăl său le-a ţinut în micuţul sat evreiesc Seredzius din îndepărtata dar fermecătoarea Lituanie au constituit datele fundamentale de construcţie artistică ale acestui uriaş *jazz-singer*. Nu va călca pe

urmele tatălui său, ci se va îndrepta spre muzica neagră, devenind încă de pe la 1910 una dintre cele mai aclamate şi populare vedete ale jazzului american. Este angajat la *Keeney Theatre* din Brooklyn, unde îl întâlneşte pe James Francis Dooley, un celebru actor de vodevil, acesta dându-i tânărului Asa ideea de a-şi vopsi faţa în negru, urmând o modă a epocii. Vopsirea feţei în negru era o practică obişnuită pentru mulţi cântăreţi americani, apărută pe la 1830. La început, Asa, care îşi schimbă numele în Al Jolson, crede că masca îl va dezavantaja şi-i va estompa expresivitatea feţei. În scurt timp succesul pe care îl are îl determină să nu mai renunţe niciodată la ea. Pe fondul măştii negre şi al unui impecabil costum negru, ochii săi albi, buzele albe, mâinile albe confereau artistului o imagine unică, de o uluitoare expresivitate. Nu de puţine ori, Al Jolson a spus că această mască l-a ascuns şi l-a ferit de-a lungul vieţii. Ascunzându-se după ea, a putut să observe viaţa din jurul său cu detaşare şi seninătate. În fapt, în spatele măştii negre se ascundea un chip trist, melancolic, timid, date pe care publicul nu trebuia să le observe. Nimeni nu trebuia să ştie sau să observe chipul răvăşit, împietrit, rămas aşa de zeci de ani – de la moartea mamei sale.

Până în anul în care *Warner Bros* l-a distribuit în filmul lui Crosland, Al Jolson era o vedetă în adevăratul sens al cuvântului. De fapt, adevărata lovitură a acestui film s-a datorat în primul rând distribuirii lui Al Jolson. Lumea voia să-l vadă de aproape, iar cinematograful, prin prim-planurile sale, reuşea să-l aducă pe Jolson în vecinătatea inimilor milioanelor de admiratori. Nu este de neglijat nici faptul că povestea din film era o preluare de pe Broadway a unui music-hall sugerat chiar de Al Jolson, iar povestea, care combină musicalul cu melodrama, este strict autobiografică.

Tatăl Rabinowitz doreşte ca fiul său Jackie (interpretat de Jolson) să-i calce pe urme şi să devină cantor, urmând tradiţia şi onorabilitatea familiei. Dar tânărul este atras de jazz, de cluburile de noapte în care putea cânta şi, într-un

acces de furie, tatăl îl gonește pe băiat de acasă îndepărtându-l dureros și definitiv de mama lui, cei doi neîmpăcându-se nici măcar atunci când tatăl își trăiește ultimele clipe ale vieții. De fapt, dincolo de acest plot simplu, Jolson l-a acuzat toată viața pe tatăl său de moartea mamei, de condițiile mizerabile ale traversării oceanului cu pachebotul Freedom (ce ironie!), de plecarea familiei din paradisul lituanian. Spre bătrânețe Jolson a recunoscut că prefera să rămână în Lituania și mama lui să trăiască. Că, de fapt, ei îi datorează totul. Nu o singură dată, până în anul morții sale survenite în 1940, a dorit să se întoarcă în Lituania, dar a fost avertizat că puterea de la Moscova nu va permite nici unui evreu american cu „față neagră" să pătrundă pe teritoriile sale, oricât ar fi fost de celebru în America. Jolson ar fi vrut să repatrieze osemintele mamei în grădina cu cireși din spatele casei, acolo unde aceasta se refugia deseori pe un balansoar și cânta cum, după mărturiile lui Jolson, nu a mai auzit niciodată pe cineva cântând. Obișnuia să spună că atunci când își cântă nostalgiile caută chipul și vocea mamei. Mama lui era unică și perfectă, iar vocea lui încearcă s-o urmeze... Naomi, mama, era un înger, în timp ce el, fiul, rătăcește în căutarea unei umbre. Umbra mamei cântând sub cireșii în floare. Prin dramatismul ei, această splendidă căutare îl va transforma pe Al Jolson într-una din cele mai mari figuri ale musicalului american. Miile de discuri scoase, nenumăratele apariții la radio, spectacolele de pe *Broadway*, filmele realizate – toate s-au dovedit a fi urmarea acestei neobișnuite și unice călătorii în timp.

Intuind imensul potențial pe care cinematograful îl câștiga prin apariția sonorului, marile companii de producție au investit imens, astfel încât în jurul anilor '30 sonorizarea se apropia de perfecțiune. *Cântărețul de jazz* a fost nu numai primul film sonor, dar și primul dintr-o impresionantă serie a istoriei cinematografului muzical. Rădăcinile unor pelicule muzicale cum ar fi: *Chicago*, *Cabaret*, *Singing in the rain*, *My fair Lady* etc. trebuie căutate aici, în filmul poveștii lui Al Jolson.

Este adevărat că, odată cu inventarea sonorului, cinematograful ca artă și industrie era nevoit să o ia de la capăt. Imaginea trebuia corelată cu sunetul, iar asta presupunea ca virtuțile poetice ale limbajului filmic să fie redescoperite și în planul limbajului și structurii coloanei sonore. Tehnicienii trebuiau să se transforme în artiști ai sunetului, poveștile trebuiau de acum înainte scrise și pentru sonor, iar actorii trebuiau să se reinventeze în planul rostirii. Aparenta criză ivită odată cu apariția sonorului trebuia depășită grabnic. Cinematograful era cel mai profitabil *entertainment* și arta cu cel mai mare impact la public. Și asta nu trebuiau să uite nici producătorii și nici creatorii.

14.

Fritz Lang

În *Legenda lui 1900* (mai numită și *Povestea pianistului de pe ocean*), minunatul film din 1999 al regizorului Giussepe Tornatore, există următoarea secvență: îndrăgostit și sătul de viața dusă pe oceanele lumii, 1900 – acesta este numele personajului interpretat de Tim Roth – se hotărăște să pună, pentru prima oară în viața lui, piciorul pe uscat. Portul se numește New York, iar pianistul privește încremenit de pe pasarela care leagă vaporul de uscat scenografia orașului: un conglomerat de zgârie nori pierdut într-un intens și neverosimil smog. 1900 contemplă acest tablou rupt dintr-o scenografie expresionistă și... renunță. Se întoarce pe vapor, de unde nu va mai coborî niciodată. În secvența care precede finalul, 1900 îi mărturisește prietenului său, trompetistul Max, motivul pentru care s-a decis să nu coboare în oraș: „Ce să fac într-un oraș fără sfârșit... Ai văzut câte străzi avea? Mii și mii de străzi... Cum să alegi o stradă, o casă, o bucată de pământ, o iubire... Orașul este prea mare pentru mine...".

Cu peste 80 de ani în urmă, în 1924, producătorul Erich Pommer și Fritz Lang se aflau în America, mai precis la New York și Hollywood, într-o vizită de informare asupra modalităților de organizare a producției cinematografice. Aflându-se pe puntea unui pachebot, Fritz Lang are aceeași viziune apocaliptică la vederea orașului New York. Dureroasa verticalitate arhitecturală a zgârie-norilor naște în Lang ideea filmului *Metropolis*. Avea 31 de ani, iar proiectul mai avea să aștepte câțiva ani. Lang se întoarce în Germania și lucrează cu o forță și o dăruire rar întâlnite. Știa că în anii

care vor veni proiectul *Metropolis* va fi realizat. Până în anul de care vorbim, Fritz Lang crease cele două opere majore ale trilogiei destinului omului german. Dacă prin *Dr. Mabuse, jucătorul*, realizat în 1922, are în vedere prezentul, pelicula *Nibelungii* se înscrie pe traseul trecutului legendar. Filmul *Metropolis*, care urma să fie realizat în 1926, va fi dovada intuiţiei majore a unui spirit artistic futurologic, Lang devenind cu acest film primul creator al imaginii oraşului alienat. De fapt, după 1933, anul în care se hotărăşte să părăsească Germania nazistă şi să se refugieze în America, intuiţia sa din *Metropolis* devenea aproape o realitate: „Mai târziu, când am plecat să mă stabilesc în America – spune Lang –, aveam să observ că multe lucruri pe care le arătasem deja în *Metropolis* se realizaseră"[105].

UFA, cea mai importantă societate germană de film, îmbrăţişează proiectul-ecranizare după un roman de Thea von Harbou şi, copiind structuri de organizare şi de producţie marca Hollywood, se decide – cu ajutorul a trei bănci germane extrem de puternice – să investească cea mai mare sumă cheltuită vreodată pentru realizarea unui film german: peste şase milioane de mărci investite în decoruri uriaşe desfăşurate pe mii de metri patraţi, peste 40 000 de figuranţi, 620 000 de metri de negativ. Întocmai ca şi în cazul filmului *Intoleranţă*, realizat de David Wark Griffith cu zece ani mai devreme (producătorii şi acţionarii germani de la *UFA* nutreau în secret speranţa că *Metropolis* va fi cea mai amplă realizare cinematografică şi se dorea să depăşească cantitativ şi calitativ filme precum cel pomenit mai sus sau *Cabiria* al italianului Pastrone), nici acum nu s-a precupeţit nici un efort[106]. De aceea, după premiera filmului Lang va exclama cu mândrie: „Am clădit un nou Babel!".

[105] Petre Rado, *Labirintul umbrelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975, p. 204.

[106] Ziua de muncă a lui Lang începea la nouă dimineaţa şi lua sfârşit aproape de miezul nopţii. În timpul acesta, electricienii şi recuzite-

Primele imagini șochează: o construcție gigantică ce crește în geometrii cameleonice dospite în torente misterioase de raze de lumină determină locul și sensul viitoarei drame. În acest Metropolis imaginat de decoratorii și maeștrii de efecte speciale de la *UFA* se ridică cele două planuri: cel al paradisului constructivist bogat în viaducte și grădini suspendate, autovehicule și amfibii zburătoare (cât de aproape ne găsim de imaginile futuriste ale unor filme SF ca *Blade Runner* al lui Ridley Scott sau *Al cincilea element* al lui Luc Besson!), în care huzuresc stăpânii Cetății, printre ei și atotputernicul Fredersen, și al doilea jos în măruntaiele orașului, unde zac, în proporții și mișcări geometrice fragmentate, milioanele de muncitori agonizanți și ordonați în labirinturi și catacombe demne de grafica unui Escher. În ecleraje savante și subtile, care deconstruiesc un univers sumbru aflat la limită se derulează povestea scrisă de Thea von Harbou și Fritz Lang. Inventivitatea plastică se dovedește a fi de pionierat, uluind prin efecte speciale nicicând văzute pe ecran până atunci, datorită unor idei originale imaginate și puse în practică de operatorul Eugen Schuffam, un fost plastician al școlii germane de *belle arte* convertit la imaginea de film.

Povestea este simplă. Hazardul face ca fiul magnatului Fredersen, tânărul Freder, să ajungă în această apocaliptică lume subterană. Aici se îndrăgostește de Maria, cea care propovăduiește mulțimilor lumea de dincolo, cea din ceruri, ca unică soluție salvatoare. Diabolicul inventator Rotwang, aflat în slujba lui Fredersen, creează o făptură mecanică,

rii, împărțiți în trei echipe, se schimbau de două ori, fără ca regizorul să pară a remarca ceva. Nucleul principal al trupei – operatorii, colaboratorii tehnici, actorii – rămânea pe platou alături de regizor timp de 14-15 ore, îngăduindu-și pauze numai pentru masă, când se hrăneau frugal cu sandvișuri aduse de la cel mai apropiat bufet. Și asta nu o săptămână, nu o lună, ci 310 zile (și 60 de nopți!) cât a durat turnarea filmului, între mai 1925 și octombrie 1926.

făptură care, în scurt timp, va înlocui mâna de lucru umană. Blânda și carismatica Maria va fi înlocuită cu o dublură-mașină identică, realizată în detaliu în cabinetul supertehnologizat al acestui Caligari futurist, și, prin această mască – adevărat robot al viitorului –, se va încerca să fie destabilizat precarul echilibru existent în catacombele Metropolisului. Ținta era îndepărtarea de la putere a lui Fredersen. Ultima parte, cea în care o greșeală tehnică face ca întreg subsolul să fie inundat, salvarea adevăratei Marii de către Freder, urmărirea cu sufletul la gură și apoi duelul dintre fiul magnatului și diabolicul Rotwang, sfârșit cu prăbușirea celui din urmă de pe înălțirnile catedralei, capătă proporțiile unor desfășurări de mase magistral realizate. Intensitatea suspansului transformă filmul într-un thriller parabolizant unic și de neegalat. Forța vizuală este atât de puternică, încât întreaga operă, de la primele cadre și până la ultimele, pare o demonstrație plastică ieșită din comun. S-a spus, și nu de puține ori, că povestea în sine – deși considerată o fascinantă profeție futurologică – nu l-a convins nici măcar pe Fritz Lang. El recunoaște mai târziu, învins de propriile lui himere ideologice: „Personal, nu iubesc acest film, deoarece mi se pare că încearcă să rezolve o problemă socială într-o manieră puerilă”[107]. Căderea care a urmat a fost pe măsura ambițiilor. Publicul nu a înțeles nimic, iar critica a fost mai mult decât rezervată. Această *Intoleranță* germană, primul film cu adevărat SF, va mai aștepta ani de zile pentru a fi înțeles la adevărata lui valoare În celebra carte *Ecranul demoniac*, dedicată cinematografului expresionist german, Lotte Eissner scrie: „Expresionismul nu vede, ci are viziuni”. Iar toate aceste simfonii dirijate magistral de un Lang, Murnau, Wienne sau Pabst stau mărturie ororilor care aveau să se întâmple. Expresionis-

[107] Petre Rado, *Labirintul umbrelor*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 200.

mul a anticipat, a presimțit catastrofa. De aceea Krakauer își intitulează sugestiv cartea dedicată cinematografului german *De la Caligari la Hitler*. Iar Ezra Pound va completa: „Marii cineaști ai Germaniei antenaziste au avut – calitate a marilor artiști – acele antene ale rasei umane care au intuit sensul teribilelor vremi ce aveau să vină”[108].

Urmând o mare parte a artiștilor germani, și Lang a plecat, la mijlocul lui 1933, în America, devenind, astfel, personaj al propriului său Metropolis. Ca o ironie a sorții, ultimul său film, realizat în anul 1962, îl face în ajunul nașterii noului cinematograf german, acea splendidă școală de film care, cu nedisimulată și arogantă mândrie, spunea în manifestul de la Oberhausen: „Vechiul film a murit. Noi credem în cel nou”[109]. Lang era prea bătrân pentru a începe un nou exil. De altfel, de aici înainte Lang s-a autoexilat în tăcere, iar când aceasta nu a mai fost de ajuns, în 1976, la venerabila vârstă de 86 de ani, a trecut dincolo de granița definitivului. Cam tot atunci când, la vârsta de 31 de ani, un alt mare contestatar al vechiului film german, Wim Wenders, trecea o altă graniță. Cea americană...

Și de aici, ca într-o veșnică, imperfectă, dar fascinantă dublă cinematografică, povestea filmului german poate să o ia de la capăt...

[108] „Secolul XX”, nr. 277-278-279/1984, p. 229.

[109] *Ibidem*, p. 243.

15.

Luis Buñuel

Celebrul scriitor, scenarist și pedagog Jean-Claude Carrière obișnuiește ca la cursurile lui de scenaristică să-i dea exemplu pe Krzysztof Kieślowski și Luis Buñuel atunci când vorbește de relația regizorului cu scenaristul. *Mon dernier soupir* (Ultimul meu suspin), cartea de memorii scrisă de Buñuel cu ajutorul lui Carrière, este un titlul pe care cineastul francez îl citează mai tot timpul. Relația artistică a acestuia cu Buñuel s-a consumat performant la nivelul câtorva filme. Jean-Claude Carrière crede despre Buñuel că este acea personalitate excepțională a cinematografiei universale a cărui viață, prin creație, „începe în Evul Mediu și ajunge în epoca modernă"[110]. Jean-Claude Carrière te învață să vezi imediata ta vecinătate și să extragi ceea ce este folositor din parcursul vieților noastre. Să trăiești și apoi să povestești este marea taină a facerii poveștilor de cinema. Exemplul favorit a lui Carrière era cuplul de cineaști Kieślowski – Piesiewicz care, povestindu-și unul altuia vecinătățile cotidiene, au dus la nașterea capodoperei cinematografice numite *Decalog*".

Mai avea un exemplu Carrière: în 1928, Buñuel îi propune lui Dali, mărețul Dali!, să facă un film. Dali ridică din umeri neputincios: despre ce să fie vorba în acest film? Buñuel ridică și el din umeri. Nu știe. Ceea ce știe sigur este că va fi un film suprarealist. Prin urmare, va fi un film cu

[110] Luis Buñuel, *Ultimul meu suspin*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 380.

multe vise. Primul pas în conceperea poveștii, deci a scenariului, este să-și povestească unul altuia visele. Apoi să le toarne în imagini.

Câinele andaluz a avut premiera câteva luni mai târziu, pe 1 octombrie 1928. Alături de *Sosirea trenului în gară*, acest film este probabil cel mai faimos scurtmetraj din istoria cinematografului. Cu unsprezece ani înainte de apariția *Câinelui andaluz*, Guillaume Apollinaire se face responsabil de apariția termenului suprarealism, atunci când se hotărăște, în ultima clipă, să schimbe subtitlul piesei sale *Sânii lui Tyresias*, numită și „o dramă supranaturalistă", în „dramă suprarealistă". Termenul este preluat de André Breton într-un articol intitulat *Pentru Dada*, care va fi publicat în „Nouvelle Revue Française". Tot Breton se face răspunzător de apariția în 1920 a primului poem suprarealist, *Câmpuri magnetice*, în care afirma, aproape manifest: „Întemnițați în picături de apă suntem doar niște animale sălbatice, alergăm în orașe fără glas..."[111]. Patru ani mai târziu, acesta publică *Manifestul suprarealismului*, un fel de crez propriu care îl delimitează de grupul dadaiștilor. Breton crede, odată cu al său manifest, că „în viitor va avea loc asocierea dintre două stări – care ne-ar putea părea antinomice, cum sunt visul și realitatea – într-o singură realitate absolută, în «suprarealitate» dacă putem să o numim așa. Pornesc așadar să o cuceresc, sigur fiind că nu o să îmi ating țelul, dar prea nepăsător îmi tratez propria moarte pentru a nu sconta pe plăcerile pe care mi le va aduce victoria"[112]. Lui Dali îi plăcea să recite poezia suprarealistă a poeților francezi. Declama entuziasmat, cu voce tare, pentru ca mai apoi să se mire și să râdă de propriile-i elucubrații... Dar, dincolo de acestea, credea și el, ca și Breton, în omnipotența visului.

111 *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi*. Ediție întocmită de Ion Caraion și Ov. S. Crohmălniceanu, Editura Minerva, București, 1974, p. 205.

112 *Maeștrii picturii*, Editura RAO, București, 2004, p. 287.

Așadar, la propunerea lui Buñuel de a scrie un film, Dali îl invită pe acesta la impozanta casă de la Figueras, unde, timp de o săptămână, cei doi vor scrie scenariul filmului *Câinele andaluz*. Buñuel povestește: „Filmul acesta s-a născut din întâlnirea a două vise. I-am povestit un vis pe care-l avusesem cu puțin timp în urmă: un nor subțire despică Luna și o lamă de ras taie un ochi. La rândul lui, Dali mi-a povestit că noaptea trecută văzuse în vis o mână năpădită de furnici. [...] Am scris scenariul în mai puțin de o săptămână, respectând o regulă foarte simplă, adoptată de comun acord: să nu acceptăm nici o idee, nici o imagine care ar putea oferi vreo explicație rațională, psihologică sau culturală. Să nu admitem decât imaginile care ne impresionează fără a înțelege de ce"[113]. Tehnica era de esență pur suprarealistă: visele nocturne și puterea imaginației pot face din subconștient materia de bază a creației. Revelarea subconștientului prin descrierea în amănunțime a viselor este facilitată de o anumită tehnică de creație care constă în evitarea reflecției raționale – pe linia descoperită și practicată de Freud. Cinematograful era singura artă care avea puterea deplină de a face acest lucru. Dali știa limitele suprarealismului pictural și era decis, împreună cu Buñuel, să facă acest film, deși amândoi erau conștienți că nu vor găsi un producător care să le dea bani pentru un astfel de proiect. De fapt, nu acesta este primul film suprarealist. Criticul Adou Kyrou avertizează despre întâietatea filmului lui Artaud și Germaine Dulac *Scoica și preotul*, realizat în 1928 (premiera are loc în februarie). Dali și Buñuel au văzut cu siguranță această peliculă, deși nici unul dintre ei nu recunoaște acest lucru. Kyrou spune despre acest film al obsesiilor unui preot: „Chiar imperfect, filmul există și, indiferent dacă vrem sau nu, poartă puternic amprenta lui Artaud. Istoric vorbind, *Scoica și preotul* rămâne primul film suprarealist, nedatorând nimic căutărilor cinematografului pur"[114]. Secvența în care,

113 Luis Buñuel, *op. cit.*, p. 120.

114 Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu, *Cinema... Un secol și ceva*, Editura Curtea Veche, București, 2002, p. 89.

obsedat de umbra femeii, preotul își înfășoară strâns haina pe corp, iar mai apoi își ridică mâinile ca și cum ar mângâia trupul femeii seamănă cu secvența din filmul lui Buñuel în care bărbatul mângâie pieptul unei femei pe care o vede când goală, când îmbrăcată. „Această secvență dovedește un erotism și o violență distructivă foarte apropiată de Artaud”[115], va crede criticul Alain Virmaux. În fond, Buñuel și Dali au dorit să facă un film care, neputând să fie povestit, să violenteze, să șocheze bunul simț printr-o serie de imagini considerate până atunci tabu pentru arta filmului. Luis Buñuel nu a explicat niciodată acest film, nu a revenit niciodată cu opinii care să lumineze tenebrele cauzalității acestuia. A preferat, în locul unor veșnice explicații, să facă noi și noi filme. Aici se deosebește Buñuel de colegii lui din avangardă, „mereu gata să epilogheze asupra celor mai mici veleități ale lor. În mijlocul acestui trib de vorbăreți, el a meritat, prin discreția sa activă, să fie considerat un adevărat creator”[116]. Buñuel povestește sec relația pe care a avut-o cu Dali: „Nu ne-am certat niciodată cât timp am lucrat la scenariu. A fost o săptămână în care ne-am înțeles perfect. Unul zicea, de exemplu, «Bărbatul scoate un contrabas». «Nu», replica celălalt. Iar cel care venise cu ideea renunța imediat. Așa i se părea corect. Iar dacă imaginea pe care o propunea unul era acceptată de celălalt, ea ni se părea îndată o imagine luminoasă, indiscutabilă și imediat intra în scenariu”[117].

În fond, despre ce este vorba în acest scurt film pe care avem strania senzație că îl știm înainte chiar de a-l fi văzut? De-a lungul a câtorva exterioare și interioare, un bărbat urmărește o femeie care încearcă să scape din chinga obsesiilor acestuia, obsesii violente, cu vădite accente de sadism. În această poveste a furiei sexuale apar imagini care

[115] *Ibidem.*

[116] Andrea Gronemeyer, *Film. A Concise history*, Laurence King, Great Britain, 1999, p. 31.

[117] Luis Buñuel, *op. cit*, p. 124.

șochează pur și simplu: un ochi tăiat de o lamă, o mână tăiată și abandonată pe un caldarâm, o altă mână năpădită de furnici, un măgar mort pe un pian etc. Visele devin obsesive, iar obsesiile se materializează într-o suprarealitate. Imaginile ne induc un sentiment de nesiguranță, de apocaliptic, conturând un cinematograf al cruzimii, așa cum Artaud, peste zece ani, va propovădui un teatru al cruzimii. Pentru un Chirico sau Ernst, Buñuel ne restituie ochiul în stare sălbatică despre care vorbește și Breton. Vorbind de *Câinele andaluz*, Buñuel spunea la scurt timp după premieră: „Imbecilii au găsit frumos sau poetic ceea ce de fapt nu este decât un disperat, un pasionat apel la crimă [...], este un scandal pentru îndepărtarea putreziciunii și descoperirea unei vieți noi"[118].

De la *Câinele andaluz* – trecând prin *Vârsta de aur* și cuprinzând filmele care l-au făcut celebru: *Viridiana*, *Îngerul exterminator*, *Calea lactee*, *Tristana*, *Farmecul discret al burgheziei* – visele îl vor urmări toată viața pe Buñuel. El a numărat visele esențiale, cele care revin de mai multe ori pe parcursul unei vieți și a descoperit că nu sunt mai mult de 15. În general vise despre teamă, despre amenințare. Cinematograful lui Buñuel este, prin urmare, unul al unei inexplicabile și veșnice frici, frică de orice, frică oricând, o frică fără limite, descurajantă prin violenta ei amenințare, prin veșnica și inutila ei așteptare. Cinematograful este, de fapt, un vis, un vis de două sau trei ore. O uluitoare suprarealitate care, atunci când se sfârșește, atunci când se aprinde lumina în sala cinematografului, devine o banală realitate. Acea realitate care se încheie în momentul când visul ne umple din nou ființa. Spune Buñuel: „Dacă mi s-ar spune «Mai ai de trăit 20 de ani. Ce ți-ar plăcea să faci în cele 24 de ore ale fiecărei zile pe care o s-o mai trăiești?», aș răspunde: «Dați-mi două ore de viață activă și 22 de ore de vise, cu condiția să mi le pot aminti ulterior», căci visul există doar prin memoria care-l păstrează"[119].

[118] *Ibidem*, p. 126.

[119] Luis Buñuel, *op. cit*, p. 107.

16.

Joris Ivens

În cartea sa *Filmul documentar: despre documentar și încă ceva în plus* – una dintre cele mai competente cărți dedicate filmului documentar care au apărut, atât la noi cât și prin alte zări –, criticul și regizorul de film Laurențiu Damian amintește că în anul 1964, în urma unui referendum organizat la Festivalul de la Mannheim, optzeci de critici veniți aici din întreaga lume au decis că cel mai bun film documentar al tuturor timpurilor este *Nanuk* al celebrului documentarist și nu mai puțin explorator Robert Flaherty. *Nanuk*, realizat în Canada de Nord cu concursul unei familii de eschimoși, filmată în cotidianul vieții ei timp de aproape 15 luni, între 1919 și 1920, a devenit în scurt timp un film de referință și un punct de plecare – punct capodoperă – în descifrarea tainelor și mecanismelor de înțelegere a filmului documentar.

Când a avut premiera la New-York în data de 11 iulie 1922, în cea mai mare sală de cinema existentă pe atunci, sala Capitoliu, filmul a beneficiat de o extraordinar de caldă primire, atât din partea criticilor, cât și a publicului. Acest film al lui Flaherty consfințește cu adevărat nașterea documentarului artistic, având în anii următori o influență enormă în constituirea unor școli de film documentar cum ar fi cea franceză, britanică, rusă sau olandeză. Lumière, ca inventator al cinematografului și părinte al filmului documentar, era lăsat în urmă. Reportajele sale, jurnalele de actualități, zecile de mii de metri de letopiseț filmate de operatorii lui Lumière erau înlocuite acum, prin filmul lui Flaherty, de filmului documentar de sor-

ginte antropologică. (Deşi această întâietate se pare că este revendicată de un operator *Lumière*, francezul Felix Mesguish, care, între 1896-1910, a vizitat cu aparatul de filmat în mână o serie de ţări din Europa şi Asia.) Momentul imediat următor apariţiei filmului lui Flaherty a fost publicarea, sub formă de manifeste futuriste apărute între 1923 şi 1925, a manifestului Kino-glaz-ului (Cine-ochiul). Grupul cineastului rus Dziga Vertov declară în acest manifest scris în anul 1923 şi numit *Revoluţia kinoglazului*: „De azi înainte cinematograful nu mai are nevoie de drame psihologice sau poliţiste şi nici de decoruri de teatru. De azi înainte nu se mai filmează Dostoievski. Totul este cuprins în noul concept al cronicii cinematografice. În împrejurările vieţii intră cu hotărâre: 1. Ochiul cinematografic, care contestă ochiului omenesc conceptul viu al lumii şi care îşi propune un «vedo», adică un fel de crez al văzului; 2. Monteurul cinematografic care organizează cel dintâi momentele izolate ale vieţii astfel văzute"[120]. Mai departe Vertov şi entuziastul său grup declară: „Jos cu basmul scenariului! Trăiască viaţa aşa cum este ea! Kino-glaz-ul este Kino-pravda – Cine-ochiul"[121]. Un an mai târziu, criticul de film ungur Bella Balász vorbeşte de foarfecele poetic care constă din capacitatea monteurului de a tăia şi apoi de a uni între ele diferite cadre, creând un ritm care ar corespunde stilului în literatură. Acest foarfece poetic ar fi o posibilă sintaxă poetică cinematografică şi ar reprezenta un fel de emblemă auctorială a fiecărui regizor.

În data de 5 mai 1928 are loc la *Central Theatre* din Amsterdam premiera unui film de 300 de metri (zece minute) intitulat *De Brug* (Podul), realizat de necunoscutul pe atunci Joris Ivens. Acesta avea treizeci de ani şi, după o scurtă experienţă în scurtmetrajul ştiinţific (filme-comandă realizate pentru Universitatea din Leyda), îşi ia pe umeri

[120] „Cahiers du Cinéma", nr. 144/1963.

[121] *Ibidem*.

aparatul portativ și într-un week-end filmează deschiderea și închiderea unui pod mobil de pe De Maas în Rotterdam. Cu doi ani înainte avusese loc la Amsterdam premiera filmelor *Mama* de Pudovkin și *Arsenal* de Dovjenko. Impactul celor două capodopere ale sistematizatorilor limbajului cinematografic – cum îi numește Guido Aristarco – este atât de mare, încât tânărul Ivens ia acasă două copii ale acestor filme și luni de zile le va proiecta, analizându-le plan cu plan ritmul, compoziția, încadraturile, unghiulația. Într-un cuvânt, întreaga problematică a ceea ce numim limbajul cinematografic. După vizionarea filmului *Podul*, Germaine Dulac spunea: „Am văzut o simfonie în mișcare, cu armonii, cu acorduri grupate în ritmuri diferite, am perceput o temă a cărei sensibilă rezonanță depășea obiectul... Forțe asonante și voit disonante, opoziție sau grupare de armonii, arhitectură a maselor prin unghiurile de filmare, ritmuri prin cadența măsurii. Joris Ivens, cel care a ordonat această orchestrație, mi-a apărut ca unul dintre muzicienii vizuali ai viitorului"[122]. Un an mai târziu, Ivens va încerca prin *Regen* (Ploaia), în urma unui material filmat timp de trei luni pe străzile Amsterdamului, să realizeze un poem dedicat unei ploi din momentul primelor picături care cad pe asfalt, trecând prin apogeul ei și terminând cu ultimii picuri care se preling leneși prin ochiurile de apă formate. Ivens spune despre filmul său: „În *Ploaia*, obiectul în sine ne încurca, întrucât își impunea imperios prezența. Dacă filmez, de exemplu, un automobil în ploaie, trebuie să ocolesc obiectul normal, obișnuit, care atrage atenția pe care eu doresc să o fixez asupra accidentului, adică apa. Soarele, vântul, primele picături, apa în torente, revenirea soarelui constituie singurele elemente ale acestei drame, lipsită de orice anecdotică. Toată viața oamenilor, mersul lor, acțiunile lor se transformă sub influența ploii. Eu nu caut simbolul, numai obiectul mă interesează"[123].

[122] A. Zalzman, *Joris Ivens*, Éditions Seghers, 1963, p. 107.

[123] Robert Grelier, *Joris Ivens*, Meridiane, București, 1968, p. 142.

Trecuseră doar doi ani de la debutul său, iar la Paris, cu ocazia prezentării celor două filme ale sale, este deja considerat ca fiind unul dintre cei mai importanţi documentarişti ai timpului. Filmele lui Flaherty, Grierson, Buñuel, teoriile lui Pudovkin, Moussinac, Vertov, Balász erau discutate aprins în cadrul cineclubului Liga, cineclub fondat printre alţii chiar de Joris Ivens. Câţiva ani mai târziu, în anul 1934, toate aceste discuţii vor deveni articole într-unul dintre cele mai frumoase şi complete publicaţii de film din Europa, „Film Liga", alături de nu mai puţin celebrele reviste de film „La Revue du Cinéma", în Franţa şi „Close-Up", în Marea Britanie. Toate aceste teorii privitoare la arta filmului, teorii ale momentului, se regăsesc în manifestul acestei mişcări olandeze care era reprezentantă la vârf de cineastul Joris Ivens: „Schimbarea gustului unui public prea ataşat formulelor melodramatice, introduse în cinematograf de la începuturile sale prin imitarea servilă a teatrului. Ridicarea nivelului de inspiraţie a scenariştilor, care se mărginesc la o literatura minoră. Afirmarea valorii estetice a cinematografului şi demonstrarea că acest nou mijloc de exprimare, deşi bazat pe mecanică şi tehnică, este capabil să producă opere de artă"[124]. Ca urmare a unei bogate activităţi duse inclusiv în plan teoretic, în anul 1930 un grup de regizori sovietici îl invită pe Joris Ivens să ţină o seamă de conferinţe despre film, iar Pudovkin îl prezintă – prin prisma celor trei filme realizate: *Podul*, *Valurile*, *Ploaia* – ca pe unul dintre cei mai mari documentarişti ai prezentului. În nenumăratele sale prelegeri susţinute la Leningrad, Odesa, Tbilissi, Kiev – unde se întâlneşte şi se împrietenşte cu Dovjenko şi ia cunoştinţă cu mişcarea Cineochiului condusă de Vertov –, Ivens va vorbi despre necesitatea dezvoltării filmului de avangardă. De altfel, aceste căutări ale avangardei sunt puncte de referinţă pe care cineclubul fondat de Ivens le va discuta cu invitaţii săi, printre care se numără René Clair, Jacques Feyder, Germaine Dulac, Cavalcanti, Richter, Eisenstein, Pudovkin etc.

[124] *Ibidem*, p. 68.

De la debutul cu *Podul* până la ultimul său film, *Mistral* (1966), Ivens a realizat 43 de pelicule filmate în douăzeci de țări de pe toate continentele, a lucrat cu regizori, operatori, scenariști, compozitori renumiți: Henri Stork, Eli Lotar, Ernest Hemingway, Dudley Nichols, Sidney Lumet, Paul Elliot, Lewis Milestone, Dmitri Șostakovici, Wladiyslaw Szpilman, Sacha Vieny, Léon Moussinac, Georges Sadoul, Paolo și Vittorio Taviani. A fost recompensat cu nenumărate premii la festivaluri de film internaționale: Veneția, Cannes, München, Moscova, New York etc. A susținut conferințe la unele dintre cele mai importante instituții de profil din lume și a militat activ, precum Éluard în opera sa, pentru a coborî cântecele oamenilor în stradă. Prin opera lui Ivens, documentarul câștigă pasiune, sentiment și forță, dând dovadă, prin demersul social făcut, de o extraordinară rezonanță. Creatorul cinematecii franceze, Henry Langlois, va spune despre el: „Arta lui Ivens se caracterizează prin trei cuvinte: dragostea pentru ceilalți. Toată viața, el a stăruit în dorința de a îmbrățișa întreaga omenire. Acest profund umanism, care îi dă lui Ivens eternă prospețime și tinerețe, această vocație de frate, care îl face să colinde lumea pentru a se pune în slujba omului, îl ajută să se facă auzit, să-și expună problemele, să le caute soluțiile, iată ce caracterizează unitatea operei și vieții lui"[125].

125 *Ibidem*, p. 13[illegible].

17.

Lewis Milestone

Într-o zi al unui aprilie înflorit din anul 1916, pe strada Arborilor, la numărul 9, este mare agitație. Impunătoarea casă a respectabilei familii Milstein, una dintre cele mai cunoscute și avute familii ale orașului Chișinău, fierbea – în ciuda liniștii ce domnise până atunci în acel mic paradis uitat parcă de timp. Tânărul și unicul fiu, Lev Milstein, urma să fie înrolat în armata țaristă. Tatăl, Igor Milstein, un comerciant de stofe și blănuri, dorea pentru Lev altceva. Tânărul era prea slab și prea puțintel la făptură pentru a face față unui război. Pasionat de literatură și fotografie, Lev întruchipa de departe fizionomia intelectualului și a pacifistului convins. Încă din primii ani ai adolescenței văzuse toate filmele europene și rusești care apăruseră la Chișinău, Moscova sau Sankt Petersburg. Vizionase producțiile timpurii ale lui Leon Gaumont, primele imagini ale lui Lev Tolstoi – filmate în 1908 de operatorii de la Pathé și Edison – și ale reședinței sale de la Iasnaia Poliana, se încântase în fața primelor episoade ale lui *Fantômas* și se entuziasmează în fața primului film rusesc, *Stenka Razin*, realizat de V. Romanchkov, a cărui premieră a avut loc la Sankt Petersburg în data de 15 septembrie 1908. Râde mai apoi cu poftă la filmele unui Max Linder, Charlie Chaplin sau ale francezului Victorin Jasset...

Tatăl știa că, odată plecat pe front, fiul său nu se va mai întoarce. Nu avea cum să reziste într-un război al Rusiei contra Rusiei. Profitând de relațiile pe care le avea, sosește la Constanța pe ascuns și-l îmbarcă pe Lev pe un vapor comercial care transporta cherestea la Constantinopol. Acolo este

preluat de unchiul său, frate al mamei și, în vâltoarea evenimentelor primului război mondial, cei doi reușesc, după aproape două luni de călătorie, să ajungă pe coastele Americii. Aici, tânărul Lev trebuie să aștepte pe celebra insulă Ellis pentru a intra în State. Dar, surpriză! America este și ea în război. Tinerilor abia ajunși pe tărâm american li se promite cetățenia americană cu o condiție: să se înroleze de urgență în armata Statelor Unite. Fără știrea unchiului său și, mai ales, a părinților, Lev, beneficiind de experiența fotografică de acasă, semnează înrolarea în armată în funcția de operator cinematografic. Este trimis imediat în Franța unde participă activ filmând, dar și luptând cu arma în mână în celebra regiune de la Verdun[126]. Faptele sale îl vor umple de glorie, dar și de o formidabilă repulsie față de tot ce înseamnă război, stare pe care o va exprima grăitor în multe din filmele sale.

Prin urmare, Lev Milstein se întoarce în America unde producătorii de la Hollywood, beneficiind de aura de erou de război a acestuia, încearcă să-l propulseze în lumea filmului, mai întâi ca monteur, apoi ca secund în diferite echipe de filmare. La finele anului 1919 primește cetățenia americană și va purta de acum înainte numele de Lewis Milestone. Cel dintâi care îl remarcă pe tânărul basarabean este regizorul și producătorul Howard Hughes care, profitând de vasta experiență de război a acestuia, îi încredințează proiectul filmului *Two Arabian Knights*, o comedie de război ce va avea un mare succes de casă și de critică. În anul 1929 va obține pentru acest film premiul pentru cel mai bun regizor de comedie, alături de William Wellman (*Epopeea aerului*) și Frank Borzage (*Al șaptelea cer*)[127].

[126] Chiar dacă marea înfruntare de la Verdun s-a încheiat în decembrie 1916 (luptele începând în februarie), înregistrându-se un milion de victime de partea armatei germane, dar și franceze, lupte sporadice, dar încleștate, cu multe victime, au avut loc practic până în momentul Păcii de la Versailles din 1919.

[127] Evenimentul are loc în 16 mai 1929, zi în care profesioniștii cinematografului american vor recompensa pentru prima dată cele mai

În urma succesului repurtat, marele magnat de la Hollywood Carl Laemmle îi propune lui Milestone scenariul-adaptare a romanului lui Erich Maria Remarque *All quiet of the western front*. Romanul se bucurase în acel prim an de la lansare (1929) de un extraordinar succes, fiind tradus imediat în 25 de limbi străine, într-un tiraj, în primele 18 luni de la apariție, de aproape trei milioane de exemplare. Laemmle intuia că Paul Bäumer, eroul romanului şi al filmului, este un fel de *alter ego* a lui Milestone, experienţa regizorului suprapunându-se aproape perfect peste tragica experienţă a personajului principal din romanul lui Remarque.

Acest film pacifist clasic – probabil cel mai adevărat film de război din istoria cinematografiei universale – denunţă militarismul, naţionalismul fanatic şi absurdul războiului. Prima secvenţă este cea în care profesorul Kantorek abandonează lecţia de latină, pentru a-i convinge pe tinerii elevi să se înroleze în armata germană. În timpul pateticului discurs, ochii acestuia, mimica, gesturile par să convingă tânăra audienţă. Curând, tinerii vor pleca la război, iar filmul prezintă experienţa acestora văzută prin ochii tânărului şi naivului Paul Bäumer. Există în acest film o impecabilă tehnică de filmare pusă în slujba realizării mai ales a secvenţelor de masă. Admirator declarat al lui Ince şi Griffith, dar şi al francezului Abel Gance, al germanului Murnau şi al rusului Eisenstein, Milestone a studiat îndelung la masa de montaj operele celor amintiţi. Astfel el a reuşit să-şi clarifice şi să-şi formeze nu numai propria sa stilistică cinematografică, dar şi acel ansamblu de tehnici performante de filmare (aparatură, iluminare, accesorii etc) fără de care viziunea regizorală a acestuia ar fi fost imposibil de realizat. Înaintea lui William Wyler, Milestone realizează mişcări de aparat, planuri-secvenţă care leagă pla-

importante realizări din 1927, 1928 şi 1929. Statueta, concepută de sculptorul Cedric Gibbons, va purta, începând din 1931, numele de Oscar (apud „Cronique du cinema", France Loisirs, Paris, 1992).

nul doi de planul unu al mizanscenei, la un nivel aproape de neimaginat pentru acei ani.

Prima secvență a filmului *Nimc nou pe frontul de Vest* începe cu un plan general care surprinde festivitatea plecării pe front a trupelor germane, întâmpinate cu mult fast și entuziasm de populația orașului. Unghiul de filmare ales, care prezintă străzile din oraș prin care convoiul militar curge, amintește de perfecta geometrie a unor secvențe din *Crucișătorul Potemkin*. Camera urmărește această formidabilă paradă a trupelor, pentru ca într-un final să se retragă printr-o fereastră în clasa în care profesorul Kantorek îndeamnă tinerii să plece la război. Dincolo de această adevărată bucurie vizuală de o amploare imagistică unică, descoperim în film un simț al realității care șochează. Fiecare detaliu – decor, costum, machiaj, recuzită – este atât de fidel redat, încât întreg filmul pare o reconstituire, pare a fi ceea ce numim astăzi docu-dramă. Văzând acest film, senzația privitorului este de participare efectivă la istoria pe care Milestone o așază pe pânza albă.

Există o secvență celebră, des copiată în alte filme de război. Regimentul primește ordin să atace. Soldații ies din tranșee și încep să alerge către zona în care se ascunde inamicul. Dar imediat începe un bombardament devastator, care pune la pământ asediul german. Camera *vede* acest asalt printr-o mișcare de travelling dreapta-stânga care durează aproape două minute, aparatul de filmat dând senzația de participare efectivă la aceste fapte de război. Fidelitatea reconstituirii luptei de pe front amintește izbitor de imaginile de arhivă ale acelor nimicitoare zece luni de la Verdun. Doar că la Milestone alegerea mișcării camerei în locul statismului propriu documentarului de arhivă creează o realitate extraordinar de percutantă și tragică în același timp. Dar Milestone nu este doar un regizor al scenelor de amploare. El știe să creeze atmosferă, tensiune și, mai ales, poezie. În romanul lui Remarque, Paul Bäumer moare din pricina unor gaze otrăvitoare. La Milestone, tânărul, nematurizat

până la capăt, vede în faţa lui un fluture. Este linişte şi, pe moment, armele par că au amuţit. Soldatul se ridică din tranşeu şi întinde mâna după acesta. Este soare, iar lumina pare să fie o certă promisiune că în acea zi nu se va întâmpla nimic rău. Vedem mâna lui Bäumer în apropierea fluturelui. Apoi se aude un foc de armă. Glonţul nimereşte în plin. Dar noi nu vedem decât mâna tânărului într-un ultim moment de crispare. Apoi aceasta înţepeneşte. Acest detaliu simplu – în comparaţie cu structura *aglomerată* a primelor secvenţe şi, de fapt, a întregului film – este ultimul cadru al filmului. La momentul premierei, finalul a şocat, dar a şi entuziasmat deopotrivă public, producători şi critici. Câteva săptămâni mai târziu, Milestone primeşte Oscarul pentru cel mai bun film american realizat în anul 1930. *All Quiet of the Western Front* este considerat astăzi cel mai realist şi mai percutant film de război realizat vreodată. Fapt care a *aruncat* această peliculă în elita filmelor cinematografiei universale.

18.

Karl Freund

„Din adândurile tenebrelor vine cel mai cumplit monstru al omenirii, ca să-i paralizeze de groază pe profanatorii vechilor morminte!..." Acesta era textul auzit pe fondul imaginilor promo-ului care anunţa un nou film din seria *Mumiei*...

Anii 1930-1935 au fost perioada nu numai de relansare a conceptului de film de groază, dar, după cum afirmă mulţi istorici ai filmului, chiar cea mai bună perioadă a genului din întreaga istorie a cinematografului. În acei ani filmele horror sau fantastice (de multe ori cele două genuri mergeau mână în mână) au ajuns la o asemenea perfecţiune a provocării stării de teamă, nesiguranţă, spaimă, încât astăzi cele mai rafinate pelicule de gen – rafinate prin aglomerarea de spectaculoase efecte speciale – sunt copii palide ale acelor filme. Asta, şi pentru că tot ce era de spus în acest gen de filme s-a spus în perioada evocată mai sus. De la inventivitatea neobişnuită a croirii acestor poveşti la acurateţea imaginii şi a mizanscenei, totul tindea către perfecţiune. Lipsa tehnicii cinematografice evoluate, a efectelor speciale făcea ca producătorii, regizorii, scenariştii şi directorii de imagine să găsească acele modalităţi vizuale eficace prin care cele mai improbabile acţiuni sau personaje să fie construite şi prezentate într-un mod cât mai credibil. În anii de care vorbim, realismul unor asemenea filme era atât de acut, încât exista în imaginarul colectiv posibilitatea ca acele fapte prezentate pe pânză să se şi întâmple cu adevărat. Să nu uităm remarcabila – dar strania, prin urmările ei – emisiune

de radio realizată în 1938 de Orson Welles (pe atunci actor şi regizor al companiei *Mercurial Theatre*), *Războiul lumilor*, în urma căreia milioane de ascultători au crezut cu adevărat în marea invazie extraterestră. În 1932 *Metro Goldwin Mayer* realiza, prin regizorul şi producătorul Tod Browning, unul dintre cele mai stranii filme ale genului de care ne ocupăm. Un amestec ilar de fantezie, horror şi rudimente documentare venea să aducă în faţa publicului evenimente incredibile declanşate de fiinţe înfricoşătoare, monştrii umani reali, împrumutaţi de la o serie de companii de circ de pe întreg cuprinsul Statelor Unite. Lucrurile au mers atât de departe încât chiar magnatul de la *MGM*, Irving Thalberg, a declarat iresponsabil finalul, scurtându-l cu aproape o jumătate de oră. Acelaşi *MGM* şi acelaşi regizor sunt responsabili de apariţia, în anul 1931, a adaptării romanului lui Bram Stocker *Dracula*, partitură admirabil interpretată de celebrul Bela Lugosi. Un an mai târziu apare Frankenstein în regia unui necunoscut, James Whale, film în care fascinează interpretarea unui actor de origine germană, Boris Karloff.

În tot acest timp, profitând de deruta Germaniei, marile studiouri de film de la Hollywood au atras către ele marile nume ale filmului german. Universal avea să dea marea lovitură atunci când a reuşit să încheie mai multe contracte cu unul dintre cei mai importanţi directori de fotografie ai filmului expresionist german, Karl Freund. Acesta lucrase nu mai puţin de zece filme împreună cu Murnau (printre care şi capodopera sa *Ultimul dintre oameni*), cu Paul Wegener şi cu Fritz Lang şi fusese unul dintre cosemnatarii imaginii la *Cabinetul doctorului Caligari*, capodopera filmului expresionist german. Vizibil derutat şi neliniştit de turnura politică din Germania, Freund ajunge în 1929 în Statele Unite unde are o serie de colaborări mai puţin importante (totuşi nu trebuie uitată contribuţia pe care o are la ultima secvenţă, poetică prin atmosferă, a filmului lui Luis Millestone *Nimic nou pe frontul de Vest*) şi va semna imaginea filmului *Dracula* produs de *MGM*. Marea ofertă va veni însă de la autoritarul producător

Carl Laemmle, care-i oferă cineastului german un scenariu semnat de scenaristul și dramaturgul John L. Balderston, scriitorul care adaptase cu un mare succes pentru scenele Broadway-ului *Dracula* și *Frankenstein*. Textul fost inspirat dintr-un *story* scris de ziarista Nina Wilcox Putnam. Povestea îl avea în centru pe Cagliostro, celebrul alchimist italian din secolul XVIII. Adaptarea pentru film trebuia să fie, în opinia lui Laemmle, un vehicol de lansare pentru Orloff. În această peliculă produsă de Universal, Orloff trebuia să apară într-o postură cu totul nouă față de cea în care era cunoscut până atunci. Povestea scrisă de Putnam nefiind ceea ce Laemmle visa să fie, a fost încredințată, în cele din urmă, lui Balderston.

Alegerea acestuia nu este întâmplătoare. Anii '20 sunt anii teribilelor povești alimentate de descoperirea mormântului regelui Tutankhamon. Presa acelor ani a alimentat din belșug imaginarul nocturn și diurn al cititorilor săi cu articole care celebrau supoziții uluitoare. Se vorbea tot mai mult de blestemul faraonului, în numele căruia începeau să cadă tot mai multe victime. Distanța dintre legendă și faptul științific începea să fie tot mai mare, iar acest lucru se datora presei care avea foarte puține căi de verificare. Ca trimis special al cotidianului *New York Times*, John L. Balderston a participat direct la descoperirea și la deschiderea mormântului faraonului egiptean. Era un mare pasionat de antichitate în general și de egiptologie în particular. Articolele sale în presă au stârnit uimire, dar și teamă. A fost printre primii care a speculat ideea blestemului, dar și posibilitatea reîncarnării mumiei abia descoperite. Acestea au fost date suficiente pentru ca *Universal* să-i propună ziaristului – era practic un debutant în cinematografie – să preia povestea lui Cagliostro și s-o mute undeva în Egiptul antic, mai precis pe timpul regelui Imhotep. Acesta urma să fie ucis în Egiptul antic și să reînvie în timpurile moderne, pentru a o căuta pe iubita lui, Anck-es-en-Amon. Căutarea va lua sfârșit atunci când o va identifica pe aceasta în persoana frumoasei Helen.

Cum ideea de reîncarnare presupune uciderea ființei prezente, sacrificiul acesteia, asigurarea nemuririi va însemna, până la urmă, coexistența celor doi în eternitate.

Scenariul a fost atât de atent construit, iar detaliile regizorale au fost atât de elaborate, încât atunci când i s-a propus lui Freund regia producătorii de la Universal i-ar fi spus să respecte literă cu literă scenariul scris de Balderston. Istoricii filmului american încă se contrazic în legătură cu participarea lui Freund la scrierea scenariului. Majoritatea evocă marea experiență a acestuia din Germania, fapt care ar fi făcut puțin probabilă neimplicarea lui în nașterea acestei povești, cu atât mai mult cu cât secvențe întregi amintesc de minunate pasaje cinematografice din filmele lui Murnau. Pe de altă parte, se presupune, și aici lucrurile sunt controversate, că pentru a scrie acest scenariu Balderston a comandat spre vizionare nu mai puțin de 30 de filme expresioniste germane, pe care mai apoi le-ar fi studiat în amănunțime. Aici ar fi descoperit celebrul „Stimmung", acea percepție psihologică sau emoțională care bântuie prin spațiu printre obiecte și oameni în numele unei stări care leagă trecutul de prezent ca presentiment și ca atracție romantică. Plecând de aici, există o secvență asupra căreia aș dori să mă opresc. Este vorba de prima secvența, cea a reînvierii mumiei, care se petrece în biroul arheologilor Muller și Norton. În timp ce primul iese pe ușă, Norton studiază pergamentul misterios abia găsit. În spatele lui, mumia-Orloff revine la viață. Decupajul acestei acțiuni este de referință. De regulă, pentru a da consistență și continuitate unei scene, cineaștii americani filmează un cadru master, acel plan larg în care se vede întreaga acțiune, urmând apoi a fi filmate cadrele secvenței, cadre înglobate acțiunii din master. La montaj, acest plan revine o dată sau de mai multe ori. Surprinzător, și acest fapt este caracteristic întregii construcții cinematografice a filmului de față, acest master lipsește. Astfel că raportul care se creează între arheolog și ceea ce se întâmplă în spatele lui, planul doi cinemato-

grafic, duce la un suspans greu de imaginat. Neavând planul larg, senzația de sufocare devine acută. Mumia revine la viață din detalii, în timp ce, tot din detalii, îl vedem pe Norton cum studiază manuscrisul. Senzația este stranie: citirea manuscrisului are drept efect trezirea mumiei, prezentul naște trecutul (acel „Stimmung" de care vorbeam), iar senzația de predestinare amalgamată cu cea de spaimă construiește una dintre cele mai teribile metafore cinematografice. Venirіea demonilor pe lumea asta ni se datorează nouă, chemărilor noastre; demonii zac în noi și ies la lumină abia în clipa în care le dăm nume.

S-a vorbit insistent despre perfecta stare de lentoare a ritmului acestui film. Excelent machiat de teribilul Charles Pierce, Karloff își lucrează și coordonează trupul într-un ritm înghețat – fapt care dă întregii construcții cinematografice o greutate ireală. Mișcările personajelor, chipurile acestora, lumina aruncată peste interioare într-un alb-negru expresionist mută filmul în direcția unei înalte poetici heraldice. Cu *Mumia* (surprinzător, filmul nu a avut în epocă nici critici pozitive și nici mare afluență de spectatori), cinematograful se găsește pe acea culme artistică pe care genul acesta de film nu o va mai atinge nicicând.

19.

George Cukor

Asemeni filmului *Arsenic și dantelă veche* al lui Frank Capra, cel de-al optulea film al lui George Cukor este o adaptare pentru marele ecran a unei piese de teatru, *Poveste din Philadelphia*, adaptare realizată de scenaristul Donald Ogden Stewart la îndemnul *MGM*-ului. În anii de aur ai teatrului american (anii '30-'40) s-au realizat zeci de adaptări pentru cinematograf pornind de la succesele scenelor de pe Broadway. Adaptarea cinematografică a unei piese de teatru se făcea în general într-un timp scurt, iar producția unui astfel de film era mult mai facilă datorită numărului redus de locații, în marea majoritate doar interioare, și numărului mic de personaje. În plus box-office-ul era aproape garantat: succesul de pe scenă atrăgea după sine succesul filmului. Dar asta, cu o singură condiție: castingul să fie asigurat de staruri. Rareori actorii de pe scenă erau distribuiți și în film. Una din marile excepții o reprezintă Katharine Hepburn, interpreta personajului principal din *Poveste din Philadelphia*.

Una din condițiile studioului pentru realizarea acestei pelicule a fost găsirea unui personaj feminin de genul supervedetei Jean Harlow, decedată cu câțiva ani în urmă. George Cukor era un maestru al descoperirii și propulsării pe marele ecran a unor vedete feminine. Filmografia lui este, în mare măsură, dedicată sondării sufletului și universului feminin. Amintim câteva din operele reprezentative: *Little Women* (1933), *The Women* (1939), *Gaslight* (1944), *A Star is Born* (1954), *Girls* (1957), *My Fair Lady* (1964). Sub bagheta lui, vedete ca Jean Harlow, Katharine Hepburn, Greta

Garbo, Judy Garland sau Audrey Hepburn au strălucit alături de staruri masculine ca Wallace Beery, Charles Boyer, Cary Grant, Rex Harrison, James Stewart etc. În același an în care se întâlnea pentru întâia dată cu Katharine Hepburn în pelicula *Little Women* (1933), Cukor realiza, în producția coordonată de David O. Szelnick, un alt mare succes al Broadway-ului: *Cina de la ora opt*, o comedie acidă și amară, în care străluceau, alături de Marea Blondă (Jean Harlow), starurile Lionel Barrymore, Wallace Beery sau Marie Dressler. Producătorul Szelnick dorea ca după succesul uluitor al filmului *Grand Hotel* (1932, regia E. Goulding) să mai dea o lovitură cu *Cina de la ora opt*. Pentru acest lucru, s-a înconjurat de vedete și a supervizat personal realizarea scenariului, dorind ca dialogurile sclipitoare din piesa de teatru să rămână neschimbate în film, iar interioarele să rămână fidele scenografiei scenei. Miza era povestea, iar în cadrul acesteia actorii trebuiau să strălucească. Marea criză din societatea americană urma să fie redată prin drama unor cupluri, a unor familii ce doresc să se reunească la o cină, o promițătoare cină de afaceri, care, până la urmă, se transformă într-un grandios eșec. Cu o economie de mijloace nemaiîntâlnită până atunci în cinematografia americană, apar pentru întâia dată pe ecran tipurile reprezentative ale high-life-ului american: un industriaș falimentat, un finanțist vorace, soția acestuia, o superbă răsfățată, un actor ratat din pricina apariției filmului sonor, o fostă actriță de teatru care trăiește din amintiri, bancheri și ziariști care doresc să urce pe scara socială cât mai rapid. Cukor realizează o comedie amară care s-a dovedit a fi unul dintre cele mai mari succese de box-ofice ale vremii.

Șapte ani mai târziu, în 1940, George Cukor „recidivează" în comedie și, beneficiind, pe lângă Katharine Hepburn, de starurile masculine Cary Grant și James Stewart, realizează *Poveste din Philadelphia*, o savuroasă comedie care va fi răsplătită

de Academia Americană de Film[128] cu trei Oscar-uri (pentru scenariu, rol principal masculin și rol principal feminin). De această dată, scenaristul Donald O. Stewart a făcut câteva modificări, dezvoltând cu inteligență și imaginație scenele de teatru, dându-le o mai mare pondere vizuală, cursivitate și ritmicitate cinematografică. Excesul de teatralism, logic pe o scenă de teatru, este înlăturat prin construirea unor caractere așezate în situații extrem de viabile și, mai ales, credibile. Pe linia comediei sofisticate (*screwball comedy*) dezvoltate îndeosebi de Lubitsch, Cukor transformă, printr-o ingenioasă mizanscenă, prin dezvăluirea treptată a caracterelor și mai ales a intrigii, situația teatrală în situație cinematografică. În fond, acest gen de comedie nu este altceva decât comedia de situații din teatrul lui Marivaux sau Molière, adică o comedie cu nenumărate răsturnări de situații și cu un final greu de anticipat. Prima secvență este cea a despărțirii dintre Dexter (Cary Grant) și Tracy (Katharine Hepburn). Doi ani mai târziu, asistăm la momentul în care se pregătește nunta dintre Tracy și milionarul George Kittriedge. Ziariștii Connor (James Stewart) și domnișoara Imbrie, fotograf de meserie, sunt trimiși de ziarul la care lucrează („Spy") să culeagă informații despre această nuntă, considerată marele eveniment monden al orașului. Dar apariția primul soț, Dexter, aruncă povestea într-un savuros *qui-pro-quo* în care toate personajele se intersectează îmbrățișând alte roluri decât cele pentru care au fost predestinate. Astfel, Miss Imbrie se îndrăgostește de Dexter, Connor se înnamorează de Tracy (viitoarea d-nă Kittriedge), acesteia nefiindu-i deloc indiferentă întoarcerea fostului soț. Dexter încearcă, la rândul lui, prin cuplul de ziariști, s-o recucerească sau cel puțin s-o îndepărteze de uscatul și ridicolul milionar.

[128] Academia Americană de Film – *Academy of Motion Pictures Art and Sciences* se naște în anul 1927. Aceasta grupează 14 asociații profesionale din domeniul filmului care decid acordarea premiilor Oscar la toate categoriile – regie, scenariu, imagine, interpretare etc.

Finalul filmului va culmina cu secvența în care toți cei trei pretendenți (fostul soț, viitorul soț și amantul) încearcă s-o cucerească pe Tracy în fața unui public monden care așteaptă cu sufletul la gură ca mireasa să-și aleagă... mirele. Există o replică în finalul filmului, spusă de Miss Imbrie: „Toți o luăm razna din când în când...", aluzie la noaptea în care viitoarea mireasă, aflată sub o tandră și naivă zodie a lui Bachus, face baie în piscină alături de proaspătul aproape amant, ziaristul-intrus Connor. Noaptea încurcăturilor, atunci când toate destinele se încrucișează sub imperiul iubirii în mijlocul unui parc parcă vrăjit, amintește de *Visul unei nopți de vară*, dulce vis în dulce vară, când revenirea la realitate lasă toate personajele cu un strop de miere pe cerul gurii.

Există în acest film o bucurie a jocului, a rostirii tăiate și precipitate a dialogurilor (ca și cum răspunsurile s-ar ști înaintea întrebărilor), o bogăție a gesturilor mai mereu neașteptate, echivoce și, prin urmare, surprinzătoare, care transformă acțiunea filmului într-o feerie cinematografică de excepție. Și mai există ceva în care Cukor excelează…

În anul 2000, actrița Sharon Stone realizează un scurtmetraj documentar dedicat actriței Jean Harlow, în care se vorbește despre aceasta cu pasiune, venerație și extrem de mult bun simț, recunoscând în frumoasa blondă din filmele lui Cukor și Hughes un model actoricesc de urmat. În acest film de nici măcar douăzeci de minute, Harlow se destăinuie – prin anii '30 – unui ziarist, vorbind de extraordinara capacitate, unică prin performanță, a lui Cukor de a descoperi în ochii, în privirile actorilor, lucruri și stări de care chiar și aceștia par a fi străini. Cukor, spune Harlow, este unul dintre regizorii îndrăgostiți de figura și ochii actorilor. Și asta, pentru că marele cineast american avea credința că, în film, actorul trăiește mai mult cu privirea decât cu rostirea și că marile roluri se ascund, până la urmă, în mari priviri. În teatru, actorul joacă cu trupul și cuvântul, în film el este aproape numai privire, chiar și atunci când regizorul îl lasă să joace la un plan mai larg. Longeviva și

extraordinara Katharine Hepburn vorbeşte despre Cukor ca despre un mare iubitor de actori, care, mai întotdeauna, găsea în spaţiul mizanscenei regizorale acel loc potrivit de surprindere a adevărului de interpretare. Nu se preocupa aproape niciodată, sau cel puţin nu lăsa să se vadă acest lucru, de partea plastică, de compoziţia cadrului, de formalismul cinematografic. Repeta cu actorii în faţa directorului de fotografie şi, la finalul repetiţiilor, încerca, împreună cu acesta, să găsească cele mai potrivite unghiuri prin care să surprindă starea şi jocul actorului. De aceea, poate, marile momente interpretative din filmele lui Cukor, filme puse în exclusivitate în slujba actorului, par aproape nedecupate, regizorul preferând deseori planurile mai largi, evitând tăierea acestora cu planuri sau contra-planuri mai strânse tocmai pentru a nu distorsiona continuitatea şi, mai ales, intensitatea interpretării.

Sinceritatea faţă de film, faţă de actul de creaţie dovedită de George Cukor a transformat pelicula *Poveste din Philadelphia* într-un unic şi valorors manual al regizorului de film, într-o lecţie deschisă din care s-au inspirat majoritatea cineaştilor care aveau să apară de aici înainte în cinematografia americană.

20.

Leni Riefenstahl

În urma unui turneu epuizant (peste 70 de spectacole) în Elveția, Austria, Cehoslovacia și Germania, desfășurat între 1923 și 1924, Leni Riefenstahl, celebra dansatoare a scenelor europene, obosește. Nu avea decât 22 de ani și, conform mărturisirilor ei, dorea altceva. Ar fi vrut să lucreze cu marele Reinhardt, dar viața ei urma să ia o altă turnură...

La sfârșitul anului 1923 îl cunoaște pe Arnold Fanck, un geolog care se specializase în realizarea filmelor turistice. Aici, în aceste filme, se găseau toate ingredientele filmului turistic de mai târziu: peisaje sălbatice, poteci necunoscute, cascade învolburate, creste montane misterioase, toate filmate cu o anumită prospețime a privirii, rezultatul imagistic fiind topit într-o plastică picturală neobișnuită. Leni Riefenstahl a fost cucerită de această a șaptea artă aflată încă în faza copilăriei. Prin urmare, începe să ia lecții de limbaj și tehnică cinematografică. Între 1924 și 1925 vede o serie de filme realizate de Lang, Murnau, Sternberg, Stroheim și Eisenstein. Capodopera celui din urmă, *Crucișătorul Potemkin*, a fascinat-o. A văzut filmul de câteva ori și a purtat lungi discuții cu doctorul Fanck pe marginea acestuia. În 1932, cei doi realizează *Lumina albastră*, un film tulburător, care câștigă simpatia publicului și, în 1933, este răsplătit cu Marele Premiu la Festivalul de la Veneția. Tot în acest timp, îi cade în mână lucrarea *Mein Kampf*, care o fascinează și decide că trebuie să-l cunoască mai îndeaproape pe Hitler. Întâmplător sau nu, Hitler vede *Lumina albastră*, împreună cu Goebbles (cei doi erau mari admiratori ai cinematografului), și decide că trebuie

la rândul lui să o cunoască pe Leni Riefensthal, pe care o admirase cu câţiva ani în urmă într-un spectacol pe scena lui *Berliner Ensamble*. Cei doi se întâlnesc tocmai în momentul când Goebbles este desemnat de către Adolf Hitler să preia conducerea *Asociaţiei Cineaştilor celui de-Al Treilea Reich*, organism menit să promoveze în cinematografie comandamentele guvernului condus de Hitler. Leni Riefensthal a acceptat imediat să devină membră în acest organism şi semnează un prim contract pentru un viitor proiect de film documentar.

Riscurile acestui gen de colaboraţionism s-au văzut în timp, pentru gestul ei Riefensthal nefiind niciodată iertată. Până la moarte, a murit în 2004 la 102 ani, a fost hărţuită fără încetare de presă, de producători, de prieteni, chiar dacă iertarea oficială s-a produs în 1954, când a fost declarată nevinovată. A avut parte de sute de procese de calomnie şi le-a câştigat pe toate trăind ani buni din sumele încasate drept pagube morale.

Şi totul, din pricina a doar două filme realizate în perioada nazismului: *Triumful voinţei* (1934) şi *Olimpya* (1938), ambele considerate unanim drept capodopere, primul – a filmului de propagandă, cel de-al doilea – a filmului sportiv.

Triumful voinţei a fost un film realizat în mare parte sub supravegherea şi directele sugestii ale lui Hitler. Acesta a chemat-o pe Leni Riefenstahl şi i-a cerut să facă un film despre forţa şi puterea celui de-Al Treilea Reich. Evenimentul care trebuia să fie consemnat în acest film era celebrarea celui de-al şaselea congres al Partidului Nazist, convocat în septembrie 1934 la Nürnberg. Exemplul lui Hitler, sfătuit îndeaproape de Goebbels, a fost filmul lui Eisenstein *Crucişătorul Potemkin*. Ordinul acestora a fost ca filmul *Triumful voinţei* să fie pentru germani ceea ce a fost pentru ruşi *Crucişătorul Potemkin*. Trebuia să fie un film care, pe de o parte, să mobilizeze, iar, pe de altă parte, să arate puterea uriaşă, forţa absolută a celui de-Al Treilea Reich. Chiar Hitler, în urma mai multor întâlniri, i-a indicat lui Leni Riefenstahl cum să înceapă filmul: de dincolo de nori, aeronava îl aduce

pe pământ pe el, Hitler, semn al unei descinderi zeiești. Jos, mulțimea formată din sute de mii de oameni trebuie să-l aclame și să-l întâmpine ca pe o ființă nepământeană.

Pentru a fi posibil acest lucru, oașul Nürnberg a fost transformat într-un imens platou, pe suprafața căruia urmau să se petreacă diferite scene. Puterea și libertatea de creație primită de Leni Riefenstahl, ca producție și mijloace regizorale, a fost maximă. S-a filmat cu 30 de aparate și peste 150 de tehnicieni, totul sub supravegherea atentă a regizoarei. Practic, nu a existat un buget, ci totul s-a făcut în funcție de discuțiile pe care Hitler avea timp să le poarte cu regizoarea. Hitler nu dorea doar o prezentare sterilă a puterii germane, ci dorea să obțină metafora acesteia, Riefenstahl trebuind, pentru aceasta, să apeleze la un întreg arsenal de simboluri descinse din „capodopera" *Mein Kampf*. Toată imagistica trebuia să aibă acea greutate monumentală pe care doar Wagner o mai atinse în muzica sa. Filmul trebuia să impresioneze și să producă teamă, având în vedere că urma să fie arătat întregii Europe. Europa urma să primească un prim avertisment prin cinematograf.

S-au filmat peste 400 000 de metri de peliculă, din care, în urma unui proces de montaj istovitor (s-a stat în medie 20 de ore pe zi în cabina de montaj), au rămas în final doar 4 000. În cartea *1001 de filme de văzut într-o viață* se spune despre acest film: „*Triumful voinței* constituie o demonstrație lipsită de subtilitate, dar inovativă, de tehnică cinematografică, de la unghiulațiile ingenioase și compozițiile frapante până la ritmul susținut al unui montaj abil. Este un testament cutremurător și fascinant al forței cinematografului de a impune o estetică spirituală falsă peste politicul evident"[129]. Premiera desfășurată cu mult fast a fost un succes de răsunet și însuși Hitler a așteptat-o pe

[129] Steven Jay Schneider, *1001 de filme de văzut într-o viață*, Editura RAO, București, 2005, p. 118.

Leni Riefensthal cu un buchet de flori în mână și a declarat *Triumful voinței* drept o „magnifică teologie politică"[130].

Patru ani mai târziu, Leni Riefensthal primește o nouă comandă: un film despre Jocurile olimpice desfășurate în 1936 la Berlin. Beneficiind de o locație unică, dar și de experiența anterioară avută cu *Triumful voinței*, Leni Riefensthal a trecut la masive pregătiri pentru ca acest eveniment, conform sugestiei lui Hitler, să îmbrace o aură planetară. Luni de zile regizoarea a exersat cele mai sofisticate unghiuri de filmare, mișcări ample de aparat, încadraturi complexe pentru ca zecile de operatori și miile de tehnicieni să nu dea greș, având în vedere condițiile grele în care urma să se filmeze. Una din clauzele organizatorilor Olimpiadei era ca aparatele de filmat și tehnica adiacentă acestora să nu perturbe cu nimic Marea Olimpiadă, în care noțiunea de performanță și superioritate ariană trebuia afirmată cu toată tăria întregii lumi. Pentru aceasta, trebuia ca trupurile atleților să fie văzute cât mai îndeaproape, în toată splendoarea desfășurării lor sportive. Leni Riefenstahl dorea ca aparatele să *alerge* alături de sportivi, să *sară* de la trambulină și să se *scufunde*, să *zboare*... Pentru aceasta, trebuiau realizate travellinguri aeriene în timpul cărora urmau a fi aruncate asupra stadionului zeci de baloane care aveau atașate camere de filmat. În cartea de memorii apărută în 1984, Leni Riefensthal spune: „În timpul unei curse, de exemplu, am instalat o șină de travelling de 100 de metri, dar mi s-a părut că lungimea cursei trebuia acoperită în totalitate și mișcarea urmărită de la o distanță constantă. Cum nu se punea problema să ne apropiem de alergători, trebuia să folosim lentile telescopice. Eu am încercat să fac rost de ele, să le folosesc și, din acel moment, niște lentile telescopice gigantice ne-au însoțit pe tot parcursul filmărilor"[131].

130 Dana Costea, *Cinematograful la genul feminin*. Teză de doctorat, UNATC, 2005, p. 78.

131 *Ibidem*, p. 11[illegible].

S-au filmat peste 300 de ore de material brut, pentru ca, în final, să rămână două capitole[132]: *Sărbătoarea popoarelor* și *Sărbătoarea frumuseții*. Filmul a primit în același an Cupa Mussolini la Festivalul de la Veneția pentru cel mai bun film și este considerat până astăzi cea mai impresionantă mărturie despre sport, servind ca model pentru toți aceia care doresc să realizeze filme cu tematică sportivă.

După ce a fost clasificată, în 1952, de către noul guvern german drept simpatizantă a puterii naziste – dar fără a răspunde direct pentru crimele naziste, fiind considerată doar colaboratoare pe probleme cinematografice –, Leni Riefenstahl a început un turneu de promovare a filmelor sale în Statele Unite ale Americii, unde mai toți distribuitorii și, mai apoi, producătorii i-au întors spatele. Totuși, la începutul anilor '70, Riefenstahl impresionează din nou, devenind prima femeie scafandru fotograf din lume, fotografiile ei uluitoare realizate în diferite zone ale lumii făcând înconjurul pământului. Sensibilul critic de film Dana Costea scrie: „Atmosfera ce înconjoară viața cineastei și epoca în care a trăit este marcată de gelozii, ură și contradicții. Munca ei pe celuloid a rămas, de aceea e mai ușor să te concentrezi asupra artei ei decât să te lași influențat de bârfe, deși scandalurile și indiscrețiile sunt cel puțin la fel de fascinante, dacă nu chiar mai interesante decât opera ei. Riefenstahl a fost una dintre cele mai aventuroase, curajoase și impulsive femei ce au traversat granițele existenței cotidiene burgheze. Calomniile grave și punerea la zid de către criticii ei pot de asemenea să certifice acest fapt. Leni Riefenstahl și-ar fi făcut, și ei, și restului lumii, un mare serviciu dacă o dată pentru totdeauna ar fi admis că s-a alăturat liderilor naziști dintr-o eroare morală regretabilă, născută din oportunismul unei artiste ambițioase și talentate"[133].

[132] Partea întâi are 118 minute, cea de a doua 107 minute. Premiera absolută a avut loc pe data de 20 aprilie 1938, dată care coincidea, deloc întâmplător, cu ziua de naștere a lui Hitler.

[133] *Ibidem*, p. 134.

21.

Henry Hathaway

Într-o seară rece dar liniştită, cu un cer congelat şi gata să se reverse alb asupra Parisului (suntem la finele lui decembrie 1935), Georges Brassaï, prieten şi fotograf al lui Picasso, se întâlneşte cu André Breton pe malul Senei. Sub lumina îngheţată a felinarelor, îi propune acestuia să vadă un film care, îl asigură fotograful de origine română, va fi cu siguranţă un moment cu totul special pentru autorul *Manifestului suprarealist.* Filmul se numea *Peter Ibbetson* şi era realizat de necunoscutul, pe atunci, Henry Hathaway. Necunoscut, cel puţin de europeni. Acesta mai realizase tot în acelaşi an, pentru *Paramount*, *The lives of Bengal Lancer*, peliculă mai degrabă modestă şi care nu anunţa în nici un fel următorul său proiect. Fiindcă *Peter Ibbetson* urma să fie cel mai bun film dintr-un total de peste 60 de filme realizate de cineastul american pe parcursul a 30 de ani de sârguincioasă carieră cinematografică. Breton nu a fost niciodată adeptul filmului american, pe care-l considera prea mult dedicat vedetei şi poveştilor romanţate în detrimentul formei, iar prezenţa lui Gary Cooper pe genericul filmului – deja vedeta-western a cinematograful american – părea să-i dea dreptate. Mai mult, din punctul acestuia de vedere, se părea că nu se mai poate trece peste cele două filme suprarealiste realizate de Buñuel, *Câinele andaluz* (1928) şi *Vârsta de aur* (1930).

Adept al clar-obscurului care făcea ca prin fotografie să fie posibilă transfigurarea poetică a obiectelor şi spaţiilor, Georges Brassaï se entuziasmează la vederea filmului ame-

rican, pe care îl catalogheazā drept o tumultoasā poveste de iubire configuratā într-o imagine de o frumusețe convulsivā nemaivāzutā pânā atunci pe ecran. Dar, prea entuziasmat fiind, din tirul de cuvinte al lui Brassaï Breton înțelege cā filmul nu este altceva decât o poveste de iubire în care protagoniștii mor la final. „Tipic american" – va izbucni nemulțumit Breton. Dar autorul celebrelor albume de fotografie dedicate Parisului, *Parisul noaptea* și *Cu aparatul de fotografiat prin Paris*, nu se lasā. Brassaï îi explicā prietenului sāu cā el crede cā *Peter Ibbetson* reprezintā punctul cel mai înalt al suprarealismului în cinematografie. Acest film, venit, culmea, din America, ar fi un „fapt māreț", Brassai fācând aluzie la convingerea, rostitā de Breton și repetatā des de fotograf, cā „faptele mārețe se realizeazā întotdeauna cu riscul vieții [...] și fiecare artist trebuie sā porneascā singur în cāutarea lânii de aur"[134]. Mai mult decât „un fapt māreț", acest film ar putea fi chiar „lâna de aur" a suprarealismului. Înfrigurat mai degrabā de entuziasmul fotografului decât de frigul iernii, Breton vede aceastā peliculā chiar a doua zi împreunā cu Brassaï, care se va așeza câteva rânduri mai în spate pentru a pândi profilul celui care schimbase arta secolului 20 prin credința cā „suprarealismul proslāvește visārile nocturne și puterea imaginației". Sfârșitul anului se apropia și, prin urmare, în afara celor doi prieteni, în sala de cinematograf se aflau doar câțiva spectatori. Luminile se sting, iar Breton pare cā închide ochii. În fond, pelicula nu dureazā mai mult de o orā și jumātate și poate cā un somn ar fi binevenit...

Henry Hathaway avea 35 de ani (cu patru mai puțin decât Breton) în momentul când *Paramount* i-a dat acceptul realizārii scenariului *Peter Ibbetson*, o adaptare a romanului lui

[134] Roger Grenier, *Brassaï, Introduction*, Centre National de la Photographie, 1982.

George du Maurier. Proiectul se născuse cu câţiva ani în urmă, pe vremea când Hathaway era regizor secund al companiei. De fapt, întâlnirea cu romanul a trecut prin teatru. Exista o dramatizare şi o punere în scenă extrem de interesante ale acestei imposibile iubiri dintre cele două personaje, Peter (Gary Cooper) şi Mary (Ann Harding). Dramatizarea este făcută de John Nathaniel Raphael, iar pe Hathaway îl farmecă mai multă spectacolul de teatru decât romanul. Se decide la un număr de colaboratori pe scenariu, iar acesta este gata încă din 1934. Zukor, preşedintele de la *Paramount*, condiţionează acest proiect de realizarea altuia, o poveste cu cavaleri şi iubiri romanţioase, *The Lives of a Bengal Lancer*. Hathaway se supune şi acest din urmă proiect este realizat în câteva luni. În aprilie 1935, echipa condusă de Hathaway şi Charles Lang (director de fotografie) începe filmările, nu înainte de a se asigura de prezenţa în rolul principal a lui Gary Cooper, care pentru Hathaway era de nepreţuit.

Într-un mic şi liniştit cartier de rezidenţi britanici din vecinătatea Parisului, micul şi orgoliosul Peter este vecin cu Mary, fetiţa cu părul blond şi cârlionţat. Ea doreşte ca Peter să-i construiască un cărucior de lemn cu care să alunece la vale pe dealurile din vecinătatea liniştitului cartierului. Moartea mamei lui Peter face ca cei doi copii să fie despărţiţi de unchiul băiatului, care îl ia pe acesta cu el la Londra. Peter creşte şi ajunge un arhitect priceput, care, într-o zi, primeşte o comandă pe proprietatea unei familii influente. Aici o descoperă cu uimire pe Mary, căsătorită, acum ducesă de Towers. Sentimentele se reaprind între cei doi. Dar în urma unei scene de gelozie soţul, lovit de Peter, moare. Urmare a acestui fapt, arhitectul este aruncat pentru tot restul vieţii în spatele gratiilor. Până aici, toată povestea curge după tipicul unor pelicule romanţioase proprii acelui timp al cinematografiei americane. Acum şi în acest moment al naraţiunii filmice se întâmplă ceva neobişnuit. Printr-un consemn, cei doi încep să se viseze unul pe celălalt. În fiecare noapte, Peter iese prin gratiile închisorii şi se întâlneşte

cu Mary, retrăind de zeci de ori tainica și misterioasa iubire. Este suficient pentru amândoi să închidă ochii pentru ca visul să-i reunească. Timpul, suspendat în vis, va curge totuși nemilos în viața reală, iar cei doi vor îmbătrîni pentru ca, într-un final, să se stingă din viață. Dar rămâne totuși un semn de întrebare dacă după moarte cei veșnici îndrăgostiți nu vor continua această unică și intensă poveste de iubire.

Dincolo de imaginile visului, stranii și sufocant de frumoase, mai există originalitatea viziunii lui Hathaway, constând într-o cursivitate filmică ce suspendă aproape total ideea de timp și spațiu. Celula în care se găsește Peter pare a se găsi în imediata vecinătate a casei în care Mary așteaptă. Așteaptă să-l reîntâlnească pe iubitul ei. Chipul ei pare să privească undeva în față, unde este Peter. Iar acesta o vede, se ridică și trece dincolo de gratii, întinzând brațele spre iubita lui. Tot acest artificiu, mai degrabă teatral (am spus că versiunea scenică a romanului l-a influențat hotărâtor pe Hathaway), transformă această poveste de iubire într-o baladă onirică în care realitatea este substituită total omnipotenței visului.

Influența în epocă a acestui film a fost majoră. Marele director de fotografie Gregg Toland, semnatarul imaginii la filmul *Citizen Kane*, a văzut filmul lui Hathaway și a purtat mai multe discuții cu Charles Lang privind diferitele chei de lumină ale filmului și probleme specifice de imagine, mai ales cele legate de clar-obscur.

Când luminile s-au aprins în micuța dar cocheta sală de cinema din Montmartre, Brassaï l-a fixat cu privirea pe Breton. După câteva bune minute de așteptare, acesta s-a ridicat și a ieșit iute din sală, fără a-i arunca nici o privire fotografului. Curând, augustul poet a așezat *Peter Ibbetson* în fruntea „cinematografului suprarealist", considerând că

„victoria asupra timpului şi asupra morţii este tema acestui film prodigios ca triumf al gândirii suprarealiste"[135].

Breton nu s-a întâlnit niciodată cu Hathaway, iar regizorul american a ridicat din umeri atunci când distribuitorii americani l-au anunţat că *Peter Ibbetson* este revendicat cu totul de suprarealiştii europeni. A ridicat din umeri, cu un zâmbet sfios. Nu prea ştia el mare lucru despre suprarealism... El era bucuros că producătorului Zukor îi plăcuse filmul. Prin urmare putea intra la Paramount cu un nou proiect...

[135] Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu, *Cinema... Un secol şi ceva*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2002, p. 130.

22.

Jean Renoir

Coleg de generație cu Milestone și Vertov, Jean Renoir este încorporat în anul 1914 și luptă ca aviator în primul război mondial. Un an mai târziu, este rănit destul de grav și este lăsat să se întoarcă acasă. Experiența războiului, cu tot ce are acesta mai dezumanizant, l-a marcat pe Jean Renoir și a influențat decisiv opera cinematografică a acestuia, sprijinită pe trei creații fundamentale: *Iluzia cea mare*, *Bestia umană* și *Regula jocului*.

Dar, înainte de război, în perioada copilăriei, iar mai apoi a adolescenței, personalitatea tatălui său, Pierre-Auguste Renoir, și-a pus decisiv amprenta pe formarea intelectuală și, mai ales, emoțională a tânărului Jean. Timpul și l-a împărțit între locuința tatălui de la Paris, cu celebra pădure Fontainebleau din satul Barbizon – cu toată influența mediului impresionist a epocii –, și sudul Franței (Collettes din Cagnes sur Mer), acolo unde, la îndemnul tatălui său, învăța în fiecare minut să se bucure de frumusețea naturii. Renoir tatăl, o fire destul de autoritară în relația cu familia, îl trezea pe viitorul cineast dimineața devreme pentru a pleca la vânătoare. Era o vânătoare ciudată: fără arme, fără vânat, fără zgomote. Era o vânătoare de imagini. O vânătoare de lumini. Lumina de dimineață. Lumina de la orele prânzului. Lumina de după-amiază. Lumina de amurg. Și din nou zorii zilei. De aceea, Natura este într-o veșnică schimbare. Astfel, ciudata vânătoare devenea treptat un seminar dedicat privirii. Poate și din acest motiv, în 1913, cu doar șase ani înainte de moartea maestrului, Apollinaire va spune: „Renoir pic-

tează precum respiră. Pentru el pictura a devenit o completare a vederii".

În acest mediu crește Jean Renoir, pentru care, atunci, în copilărie, cinematograful încă nu exista. De fapt, pentru impresioniști cinematograful aproape că nici nu exista ca atare. Impresioniștii disprețuiau această tehnică de redare *doar* a mișcării. Muzica, teatrul, baletul erau spațiile preferate ale acestora. Și, bineînțeles, natura. Natura și chipul uman. În ultimii ani de viață, Auguste Renoir a pictat multe portrete. Boala nu îi mai îngăduia să iasă din atelier, iar modelele sale erau prietenii și rudele. În convalescența dată de rana de la șold dobândită pe front, Jean Renoir și tatăl său au stat lungi perioade împreună. Jean privea cum pictorul se apropia uneori până la câțiva centimetri de fața modelelor. Încerca să vadă dincolo de ochii acestora. Privirea omului! Dincolo de ochi se dovedea a se ascunde un univers halucinant: făptura umană, întreaga noastră existență.

Totul, până la urmă, pare atât de simplu. Dar cât de greu se cucerește această simplitate. Jean Renoir a fost acolo când tatăl său a rostit ultimele cuvinte înainte de a muri: „În sfârșit, am înțeles"[136].

136 „Este tulburătoare acea risipă de bogății, născută din paleta sa austeră, în ultimul tablou pe care l-a pictat în dimineața zilei în care a adormit pentru a nu se mai trezi. O infecție a plămânului îl obliga să rămână în cameră. A cerut cutia cu culori și pensulele pentru a picta anemonele pe care Nénette, drăguța noastră servitoare, se dusese să i le culeagă. Mai multe ore s-a contopit cu acele flori, uitându-și durerea. Apoi a făcut semn să i se ia pensula și a spus: «Cred că încep să înțeleg câte ceva.». Aceste vorbe mi le-a spus Louise-lungana. Infirmierei i s-a părut că spune: «Astăzi am învățat ceva!». Când m-am întors eu de la Nisa, unde fusesem nevoit să mă duc, l-am găsit pe tata culcat și abia respirând. Infirmiera i-a dat de veste lui Prat care a venit repede. El ne-a spus că acesta este sfârșitul. Spargerea unui vas a preschimbat horcăitul într-un fel de delir. A murit în aceeași noapte." (Jean Renoir, *Renoir. Zbucium și creație*, Editura Univers, București, 1971, p. 368-369).

Peste ani, în autobiografia *Renoir despre Renoir* (apărută la Paris în 1989), marele cineast va spune: „Simplitatea este absolut esențială creației. Oamenii spun în timp ce fac dragoste: Vom avea un copil superb; ei bine, ei nu vor avea un astfel de copil... Un astfel de copil se naște din șansă, într-o zi după un râs sănătos, după o joacă în pădure... doar așa vine pe lume un astfel de copil...".

Iluzia cea mare apare la un interval destul de mare de la sfârșitul primului război mondial. Anul 1937 era un moment în care perspectiva timpului permitea evocarea războiului, dar, în același timp, anunța o a doua mare conflagrație mondială. Filmul nu este atât o poveste propriu-zisă – perpetua încercare de evadare din lagărele germane a doi prizonieri francezi – cât un minuțios studiu de caractere. Renoir nu vorbea niciodată de cinema. Vorbea de spectacolul cinematografic, în care portretele personajelor presupuneau o atentă incizie cinematografică. Dincolo de portretele unui Von Rauffenstein, comandantul închisorii Wintersborn (castelul-lagăr în care se întâmplă mare parte din film), interpretat de von Stroheim, și a celor doi prizonieri francezi, Marechal (Jean Gabin) și căpitanul De Boldieu (Pierre Fresnay), filmul este o cronică de război văzută prin prisma camaraderiei dintre soldații francezi și cei germani.

În acest film, iar mai apoi în toate operele importante realizate de Jean Renoir, stilul și omul devin inseparabile. Modul în care regizorul francez creează mizanscena pune în evidență personajele, relația dintre acestea precum și absoluta autenticitate a spațiilor. Întâlnirea dintre Von Rauffenstein, comandantul garnizoanei germane, și cei doi prizonieri francezi este văzută prin prin câteva mișcări de aparat care devoalează treptat spațiul cazon în care, în spiritul onoarei germane, prizonierii francezi sunt invitați să ia masa cu autoritarul dar, până la urmă, manieratul Von Rauffenstein. Există în această secvență – mai apoi în altele, cum ar fi spațiul închisorii, al cabaretului, al castelului etc. – un firesc al citirii dramaturgice a acțiunii unic în contextul cinemato-

grafului francez de până atunci. Dacă un Epstein sau Gance, pionierii filmului francez, au dezvoltat bazele limbajului cinematografic, Renoir ne învaţă lecţia privirii întocmai cum, la rândul lui, a învăţat să privească de la tatăl său. Criticul britanic Tom Milne spune: „Credincios moştenirii sale de fiu al pictorului Auguste, calitatea luminii şi senzaţia de tangibilitate a lucrurilor au deţinut întotdeauna o importanţă supremă pentru Renoir. Pentru acest motiv (şi împotriva tendinţei generale a epocii), el a insistat aproape fără excepţie să turneze în decoruri reale şi nu în decoruri artificiale de studio. Pentru ca reacţiile personajului să fie captate corect şi corect înţelese, el trebuia să fie văzut în mediul său, ca parte din ceea ce îl înconjura"[137].

Nu o dată, Renoir i-a fost recunoscător tatălui său. Portretele marelui pictor trăiau nu doar prin chipurile şi privirile acestora, ci erau caracterizate prin trăsături născute şi din obiectele ce le înconjoară. Spaţiul, lucrurile, obiectele personale ale portretelor defineau şi caracterizau cu exactitate ceea ce pictorul dorea să transmită privitorilor. Cineastul Renoir a ştiut la rândul său să beneficieze de această moştenire. Pentru prima dată în istoria filmului libertatea de mişcare a personajului era garantată de regizorul însuşi. Credinţa lui Renoir era următoarea: „Eu am mare încredere în următoarea metodă de repetiţie: cer actorilor să spună cuvintele fără să le joace, nu le dau voie să încerce să gândească, dacă pot spune astfel, decât după mai multe lecturări ale textului, în aşa fel încât în momentul în care îi văd că aplică anumite teorii sau că au anumite reacţii faţă de un text pe care-l cunosc şi nu faţă de unul pe care poate nu l-au înţeles, îi opresc pentru că nu poţi înţelege o frază decât după ce ai repetat-o de mai multe ori; şi cred chiar că ma-

137 „*Caiet de documentare cinematografică*", Arhiva Naţională de Filme, nr. 10/1966, p. 73.

niera de joc trebuie să fie descoperită de actori; și când au descoperit-o le pretind să se înfrâneze, să nu-și dea drumul de la început, să tatoneze, să meargă cu prudență și în special să nu adauge gesturi, decât la sfârșit de tot, să fie, în sfârșit, în deplină posesie a sensului scenei înainte de a deplasa o scrumieră, de a apuca un creion sau de a aprinde o țigară. Le cer să nu simuleze naturalețea, ci să acționeze în așa fel încât descoperirea elementelor exterioare să vină după descoperirea celor interioare și nu viceversa. În orice caz, sunt cu totul împotriva acelei metode pe care o aplică mulți regizori și care constă în a spune: privește-mă, voi juca scena, acum fă ca mine. Nu cred că este bine așa, pentru că nu regizorul este cel care joacă scena, ci actorul; trebuie, prin urmare, ca actorul să descopere singur scena și să aplice propria sa personalitate situației și nu pe cea a regizorului"[138].

Prin urmare, actorii nu mai erau niște marionete sudate în grila viziunii regizorale, ci ființe vii, atente colaboratoare ale regizorului. *Iluzia cea mare* este un film care grăiește în acest sens. Jean Gabin și von Stroheim au avut deplina libertate în construcția personajului[139]. Duși în spații reale, actorii puteau improviza, puteau să-și aleagă singuri obiectele care să-i caracterizeze sau pozițiile cele mai firești ale acestora în fața camerei. Dublele erau, de multe ori, atât de diferite, încât deveneau variante. Încadraturile variau, deoa-

[138] Lepron Pierre, *Maeștrii filmului francez*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 144. Cititnd acest text, nu se poate să nu ne amintim de celebrele indicații regizorale date de Hamlet trupei de actori, venită să dea reprezentația demascării la castelul Elsinore.

[139] Interesant este că, pentru von Stroheim, maniera de lucru cu actorul, liberatea dată acestuia de către Renoir era un lucru pe care l-a considerat benefic în procesul realizării peliculei *La grande illusion*. Și asta, cu toate că el era adeptul conceptului de *regizor dictator*, convingere preluată de la suedezul Stiller, care isteriza actorii pe platoul de filmare, pentru a obține acea tensiune creatoare pe care o dorea.

rece o replică la prim-plan spunea ceva, în timp ce aceasta, rostită într-o altă încadratură sau mișcare de cameră, spunea cu totul altceva. În spații reale, interpretarea trebuia să ajungă la un înalt grad al firescului. Iar citirea acestuia trebuia să fie insesizabilă. Spectatorul nu trebuia să simtă tehnica sau regizorul din spatele camerei, ci doar realitatea surprinsă[140]. Realizarea, ca și mai apoi citirea filmului, trebuia să fie simplă. De aceea, pentru Renoir simplitatea interpretării actoricești a fost reduta pe care a căutat-o, asemeni tatălui său, toată viața. Sensul clasic al operei lui Renoir o dă admirabila sa profesiune de credință: „[...] Mie nu-mi place câtuși de puțin cuvântul «artă», ba e chiar un cuvânt care-mi trezește frica. Fiindcă, pe măsură ce înaintez în vârstă, mă simt tot mai influențat de formele literare și de limbajul secolului al XVIII-lea. Or, până în epoca romantică, Arta însemna pur si simplu *a face*, modul de a face. Exista o știință a medicinei, ceea ce însemna că un domn citea toate cărțile de medicină, că era un profund cunoscător al tuturor problemelor medicale, după cum exista și arta medicinei, ceea ce însemna, pentru un medic, faptul de a îngriji un bolnav, adică practica acestei științe. Găsesc că această idee de practică, aplicată artei, înnobilează cuvântul. Or, în ziua de azi, cuvântul Artă este foarte adesea folosit de persoane care îi dau un înțeles destul de vag: ceva ce are legătură cu visul, cu creația sublimă și neterminată, totul adăugat la o anumită atitudine de viață, la un anume ton, pe care-l auzi câteodată rostit despre cineva: «Ah! E un artist!...»"[141].

140 Renoir este primul regizor din istoria cinematografului care, în acest spirit al respectării legilor firescului, a folosit dialogul în limbile franceză, engleză sau germană ori de câte ori situația o cerea.

141 „Secolul XX", nr. 4-6/1986, p. 173.

23.

William Wyler & Bette Davis

Pentru interpretarea din filmul *Dangerous*, realizat în 1935, Bette Davis avea să câştige primul ei Oscar, iar influentul critic de film E. Arnot Robertson va scrie în „Picture Post": „Cred că Bette Davis, dacă ar fi trăit acum o sută sau două sute de ani, ar fi fost arsă pe rug ca vrăjitoare".

Oferta de a juca în *Jezebel, femeia diabolică*, realizat în anul 1938, a venit odată cu posibilitatea distribuirii lui Bette Davis în rolul principal din *Pe aripile vântului*[142], în regia lui Victor Fleming, deoarece ambele pelicule urmau să intre concomitent în producţie. Istoriile filmului notează dorinţa, devenită aproape obsesie, a lui Davis de a întruchipa personajul Scarlett O'Hara, lucru cu care George Cukor – cel care va regiza prima parte a filmului[143] – era întru totul de acord. Pentru ea optaseră şi alţi scenarişti ai acestei pelicule, cum ar fi Ben Hecht sau Scott Fitzgerald (scenariul filmului a fost scris în aproape doi ani, trecând prin mâinile a cincisprezece scenarişti), dar producătorul David O. Selznick s-a opus cu vehemenţă acestui lucru. Fiind liberă de contract,

[142] Un recent sondaj din SUA indică *Pe aripile vântului* drept „cel mai iubit film al tuturor timpurilor".

[143] În urma unor discuţii în contradictoriu legate de personajul Rhett Buttler, Clark Gable l-a demis pe Cukor şi l-a înlocuit cu Victor Fleming.

actrița a hotărât să colaboreze până la urmă cu William Wyler, regizorul filmului *Jezebel*.

Criticul de film și producătorul N. T. Binh observă: „Colaborarea dintre Bette Davis și William Wyler lansează, odată cu *Jezebel*, una dintre cele mai fructuoase colaborări din întreaga istorie a Hollywoodului. Stilul clasic, ușor rece și distant, al lui Wyler, echilibrează perfect cu tendințele «isterice» ale actriței. Se știe bine cauza pentru care Selznick a refuzat colaborarea cu Bette Davis: «Nu are nimic romantic în încăpățânarea sa amoroasă, nimic atrăgător în atitudinile sale provocatoare»"[144]. De fapt, dincolo de dorința lui Selznick ca eroina principală a romanului *Pe aripile vântului* să fie întruchipată de o fire feminină romantică tipic sudistă, ceea ce o recomanda mai puțin pe Bette Davis, acesta nu putea accepta faptul că, încă din 1935, ea ar fi semnat un contract cu compania rivală, Warner Bros. Se știe că marile companii doreau să descopere și să pună monopol pe toți colaboratorii, de la regizori, actori, directori de imagine până la personalul tehnic. Pe de altă parte, presimțind enormul succes pe care filmul lui Selznick – Fleming îl va avea, producătorii de la *Warner Bros* s-au grăbit să scoată *Jezebel* pe piață înainte ca *Pe aripile vântului* să aibă premiera în Atlanta (14 februarie 1939), premieră de la care regizorul Victor Fleming (cel care triumfase cu un an înainte cu *Vrăjitorul din Oz*) avea să lipsească considerându-se umilit de magnatul Selznick.

Născută într-o familie americană de proveniență franco-irlandeză, Bette Davis a fost încă din tinerețe influențată de filmele lui Rudolf Valentino, Mary Pickford, dar și de un spectacol de teatru bazat pe un text de Ibsen, *Rața sălbatică*, avându-i în rolurile principale pe celebrii actori de teatru ai vremii Blanche Yurka și Peg Entwistler. La 16 ani ea știe ce are de făcut: „Când voi termina liceul – frecventa Cushing

[144] „Caiet de documentare cinematografică", nr. 12/1980, p. 88.

Academy din Ashburnham, statul Massachusetts –, va trebui să devin actriță. O mare actriță. Ca Peg Entwistler". Mai târziu, criticul de film american Garey Carey va nota despre ea: „Bette Davis are întotdeauna ceva excitant; captivează atenția printr-un simplu efort de concentrare. Un producător de la *Universal* a spus odată că „[...] sex-appeal-ul ei nu se potrivește tiparului standard de la Hollywood. Are sex–appeal, dar și-l controlează, și-l disimulează. Neurastenia ei aparentă fiind prețul acestui autocontrol"[145].

După ce joacă teatru mai mulți ani și apare în mai multe filme, dobândind o anumită experiență, în preajma anului 1930 Bette Davis era încă o actriță care se căuta pe sine. Wyler a remarcat-o în *Dangerous* și i-a propus rolul din *Jezebel.* Proaspăt respinsă de Selznick, Bette Davis se aruncă cu disperare în brațele acestui rol, începând o colaborare extraordinară cu William Wyler. Acesta îi va specula la maxim calitățile, descoperind în jocul actriței nuanțe interpretative care vor face din Bette Davis, după *Jezebel*, una din marile personalități actoricești ale cinematografiei universale. Nu este deloc de neglijat aportul cu totul ieșit din comun al lui Wyler în ceea ce privește succesul lui Bette Davis.

Considerat un adevărat arhitect al planului doi și al mizanscenei regizorale, puțini l-au apreciat pe Wyler în ceea ce privește lucrul cu actorul. Un exemplu: dacă în piesa de teatru de la care pleacă subiectul acestui film scena rochiei roșii, atât acasă la Julie cât și la bal, are un aport mai redus, în filmul lui Wyler acest obiect vestimentar influențează în mod decisiv pelicula – stilistic, dramaturgic și interpretativ. Deși este realizat în alb-negru, culoarea roșie a rochiei devine un adevărat cod de citire a întregului film. Sălbatica și nestăvilita pasiune a Juliei Marston, încarnare extraordinară a diabolicei femei Jezebel, își are, pentru Preston Dillard

145 *Ibidem*, p. 90.

(Henry Fonda), rădăcina tocmai în această nuanță cromatică. Spun nuanță, deoarece culoarea roșie apărând doar ca o culoare închisă spectatorul poate să-și contureze, să-și vizualizeze mental el însuși această culoare. La fel ca interpretarea lui Bette Davis. Nuanțele interpretative ale actriței sunt atât de diverse, deși unitare în supratema generală de interpretare, încât aproape fiecare cadru în care apare Bette Davis se dovedește a fi de o subtilă, rară și incofundabilă explozie pasională. De altfel, iubirea mistuitoare o duce pe Julie până la jertfa finală: ea hotărăște să plece împreună cu iubitul ei pe insula ciumaților. Relația dintre rochia roșie respinsă de societate și cea a focului din ultimul cadru al peliculei, flacără-metaforă în care se topesc destinele celor două personaje, sunt date de construcție vizuală care potențează formidabilii parametri interpretativi ai actriței Bette Davis.

Pentru a înțelege cameleonismul perfect al acestei interpretări, este nevoie să amintim și o altă secvență, în care, din nou, o rochie – de data aceasta albă, pufoasă, dantelată – conturează o altă dimensiune a personajului întruchipat de actriță. După izbucnirea ciumei, Julie Marston se retrage împreună cu familia ei la țară, departe de New Orleans. Aici apare și Preston Dillard, dar însoțit de soția sa Amy. Venirea celor doi cade ca un trăznet peste Julie. Ea îl iubește mai departe, cu aceeași patimă ca la început. Nimic nu o va opri să-l recucerească. Chiar dacă acesta este căsătorit. Dar, pentru a-l recâștiga, își schimbă tactica. Soția lui Preston este o ființă delicată, inocentă. Dar și ea, Julie, poate să fie la fel. Chiar mai mult decât crede Preston. Roșul vestimentar de odinioară se schimbă într-un alb ireal. Ea dorește să o învingă pe Amy cu propriile ei arme. Preston va fi orbit de frumusețea, de aerul ei ingenuu. De aici încolo, Julie va apărea ca un înger într-o lume în care moartea pare să se apropie cu repeziciune. Preston va ceda fostei lui iubite, dar asta doar odată cu infestarea acestuia cu teribilul flagel. Angelismul Juliei va fi, de fapt, până la urmă, un fără echivoc mesaj al morții. Există în acest sens o secvență pentru

care, între regizor și actriță, s-au declanșat aspre dispute. Este vorba de secvența în care Julie o convinge pe Amy să o lase pe ea să-l însoțească pe muribund pe ultimul drum. Dialogul dintre cele două personaje are loc pe o scară interioară. Wyler a dorit ca întrega discuție să aibă loc în timp ce femeile urcă treptele spre camera în care se găsea Preston aflat în agonie. Bette Davis s-a opus. Ea nu credea nici în mișcarea personajelor și nici în cea a aparatului de filmat. Tensiunea interpretativă, simțea actrița, risca să se risipească doar pentru ca Wyler să conceapă o mizanscenă spectaculoasă, formală, realizată, cum altfel?!, dintr-un plan-secvență. Davis credea că este mai profitabil pentru film, dar și pentru interpretare, ca cele două actrițe să rămână imobilizate pe treptele scării de lemn. La fel și camera de filmat. Așa va avea loc confruntarea între cele două femei. Soția lui Dillard se va găsi cu o treaptă mai sus decât Julie, iar aceasta, privită într-un accentuat contra-plonje, va reuși s-o convingă pe rivala ei cum că iubirea împărtășită de ea de-a lungul anilor este superioară. Ea, Julie-Jezebel, eterna și diabolica iubită, trebuie să-l însoțească pe Preston, ca soție spirituală, dincolo de moarte. Rochia ei, de data aceasta cernită, aproape ștearsă, paradoxal, îi va oferi prima și ultima victorie. Preston Dillard va fi al ei. Pentru totdeauna.

După *Jezebel*, până în 1989, anul morții sale, Bette Davis va mai fi nominalizată de opt ori la Oscar și va realiza peste 60 de filme de cinema și televiziune. Dar nu va mai atinge niciodată amploarea și perfecțiunea interpretării, așa cum a făcut-o sub bagheta lui Wyler. Acești ani aveau să fie, după cum avea să recunoască actrița, „cel mai perfect timp al fericirii...”.

24.

Ernst Lubitsch

A devenit aproape loc comun afirmaţia că, dincolo de comedia burlescă americană (Buster Keaton, Max Linder, Charles Chaplin), adevăratul mare constructor de comedie rămâne berlinezul Ernst Lubitch. Toţi contemporanii lui (Frank Capra, George Cukor, George Marshall etc.) au învăţat de la acesta, iar posteritatea (Stanley Kramer, Peter Bogdanovici sau Billy Wilder – el însuşi unul din scenariştii filmului de care ne vom ocupa în rândurile ce urmează) a fost atinsă în comedii de ceea ce se numeşte a fi *spiritul Lubitsch*. De altfel, conceptul de *Lubitsch touch* – un adevărat brand al cinematografului lui Ernst Lubitsch – a devenit materie obligatorie de studiu pentru toţi aceia care doresc să-şi însuşească modul în care apare şi se dezvoltă în structura unei comedii comicul de situaţie, construcţia şi evoluţia personajelor, relaţia dintre imagine şi replică, rostirea acesteia din urmă, precum şi amplasarea şi izbucnirea gagului ca efect al tuturor acestor trăsături.

Există un paradox a creaţiei acestui cineast de origine germană care, până în anul 1921 realizează filme în Germania pentru ca apoi, trecând oceanul, să se dedice în întregime muncii la Hollywood.

După ce în adolescenţă evoluează în diferite vodeviluri pe scenele germane, Ernst Lubitsch se formează mai apoi la teatrul lui Max Reinhardt, unde dacă la început primeşte roluri mici, în scurt timp va fi distribuit în texte ale unor dramaturgi importanţi: Cehov, Strinberg, Wedekind. Dacă, aşa cum am arătat în alte capitole, pentru Friedrich

W. Murnau, Carl Meyer, Carl Freund sau Fritz Lang – marii corifei ai cinematografului de esență expresionistă – întâlnirea cu Reinhardt a fost decisivă în evoluția lor ulterioară, mizanscenele complicate realizate de acesta și, mai ales, o anumită esențializare a construcției personajului l-au îndepărtat pe Lubitsch, după un an, de *Deutsches Theater*.

În 1912, după despărțirea de Reinhardt, Lubitsch descoperă cinematograful german, mai ales cel care anunța revoluția expresionistă. Cu toate acestea, preferă să joace în mai multe comedii. dezvoltând un personaj pe nume Meyer. Dar *Ochii mumiei*, realizat în 1918, și, mai ales, *Păpușa*, realizat un an mai târziu, sunt printre primele filme de nuanță expresionistă. Sunt primele pentru cinematograful german, dar ultimele pentru Lubitsch. Și asta, pentru că în următorii ani se dedică aproape în totalitate așa-numitelor *filme în costume* (*Kostümfilme*): *Carmen*, *The oyster princess*, *Anna Boleyn*. Aceste filme de mare succes în Germania răspundeau, după spusele lui L. Eisner, „necesității de evadare pe care o simte un popor sărăcit și dezamăgit”[146]. Comediile realizate în Germania s-au dovedit a fi expresia unei opulente înclinații către comic, a posesiei unui acut simț de observație și de caracterizare, a unei extraordinare capacități de a crea subînțelesuri și de a da un dublu sens imaginii. Toate aceste atribute vor fi ulterior perfecționate ducând la nașterea inconfundabilului cinematograf comic a lui Lubitsch. Începând cu anul 1922, acest „cel mai puțin germanic dintre regizorii germani” (Andrew Sarris)[147] se stabilește în Statele Unite, unde va lucra fără încetare (comedii, dar și ample drame istorice) până la moartea sa survenită în anul 1947.

[146] Petre Rado, *Labirintul umbrelor*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 321.

[147] *Ibidem.*

Tocmai aici se manifestă paradoxul de care aminteam. Format în plină afirmare a cinematografului expresionist, a spectacolului de teatru de esenţă expresionistă, el însuşi creator de cinema expresionist, Ernst Lubitsch nu a fost atins în operele ulterioare de respiraţia acestui curent. Dacă pe ceilalţi colegi de generaţie expresionismul i-a marcat în operele realizate în exil (în Franţa, cum este cazul lui Lang sau în America – Murnau, Meyer sau Freund), la Hollywood Lubitsch se distanţează complet de acest curent. Comediile sale (*Parada iubirii*, *Monte Carlo*, *A fi sau a nu fi*, *Ninotchka*) vor aminti mai degrabă de spiritul cabaretului şi a music hall-ului frecventat în prima tinereţe de către Lubitsch[148].

În anul 1939 realizează capodopera sa *Ninotchka*, film care devine piatră de hotar în istoria filmului comic. În acest film amprenta stilului lui Lubitsch este atât de evidentă încât acest gen de comedie, numită impropriu comedie sofisticată, a fost imitată ani de-a rândul fără a fi niciodată egalată.

Comisarul sovietic Ninotchka (Greta Garbo) este trimis de KGB la Paris pentru a rechema la ordine trei mesageri ai Moscovei – Iranoff, Buljanoff şi Kopalski. Aceştia fuseseră mandataţi de către Razinin (comisar la camera de comerţ din Moscova) să aducă la Paris bijuteriile confiscate ale ducesei Yakusova, pentru a le vinde. Sistemul capitalist îi orbeşte pe cei trei, vigilenţa le scade şi aceştia sunt pe cale să piardă banii atât de necesari poporului sovietic. La rândul ei, odată ajunsă la Paris, Ninotchka uită misiunea care i-a fost încredinţată şi se îndrăgosteşte de un aristocrat francez pe nume Leon. Prin urmare, este rechemată la Moscova şi mai apoi trimisă la Istanbul, acolo unde cei trei rebeli – Iranoff, Buljanoff şi Kopalski, figuri desprinse parcă din

148 Deşi provenea dintr-o familie înstărită, Lubitsch lucra ziua ca bibliotecar în prăvăliile tatălui său, iar noaptea, pentru a-şi rotunji veniturile, era actor de cabaret şi music-hall pe scenele din Berlin.

memorabila galerie de personaje construite de scriitorii Ilf și Petrov – par a păta iarăși imaginea omului nou comunist. Aceștia și-au deschis un restaurant, dezertând astfel de la principiile luptei de clasă. Dar, la Instanbul, pe Ninotchka o așteaptă nimeni altul decât francezul Leon, dovedindu-se astfel că iubirea nu poate fi împiedicată de două sisteme sociale aiuritor de diferite.

În acest film, comicul lubitschian se dezvoltă și ia amploare cum nu s-a mai întâmplat în alte filme ale lui. Nu se poate analiza acest lucru și nu se pot înțelege până la capăt mecanismele de creștere și dezvoltare a acestuia fără a vorbi de mizanscenele la care apelează regizorul. Simple, statice, dar desenate într-o vervă comică, într-un șuvoi de replici și gesturi, toate concretizate în acțiuni care de cele mai multe ori frizează paradoxalul, ilarul. De aici, și râsul. Burlescul născător de aiuritoare cavalcade comice al unui Buster Keaton sau al fraților Marx[149] este înlocuit acum de o energie a interpretării, de o explozie a acesteia în episoade scurte, dar de mare efect. Într-un cadru sau cel mult câteva cadre, comicul lui Lubitsch se revarsă într-o asemenea calitate și cantitate, încât, pentru a percepe subtilitatea ironiei și a umorului rezultat, filmul trebuie văzut de mai multe ori. Aproape fiecare secvență reprezintă un astfel de demers al unei impecabile construcții comice de imagine, dar și de dialog.

Întâlnirea dintre cei trei cheflii și Ninotchka este precedată de un episod consumat într-un singur cadru. Iranoff, Buljanoff și Kopalski cred că îl văd pe peron pe tovarășul trimis de la Moscova. Îi studiază ținuta, chipul atârnat de o mustăcioară stalinistă, mersul sigur, motivat, de tovarăș cu atitudine. Când sunt gata să-l întâmpine, acesta se oprește în

[149] În *Duck soup*, cel mai reușit film al fraților Marx, realizat în anul 1933, gagul se construiește în episoade lungi – adesea planuri întregi, aproape ca la Méliès – prin repetitivitatea episoadelor comice rezultate din replici strălucitoare sau îndelungi momente de aiuritoare pantomimă: secvența dansului din oglindă, schimbatul pălăriilor etc.

fața unei doamne și ridică brațul strigând sec: „Heil Hitler!”. Tot într-un singur cadru (realizat într-un plan mediu, în fața unei mese) este prezentată acțiunea în restaurantul *clasei de jos*, acolo unde se va întâlni Ninotchka cu viitorul ei iubit, Leon. Contrariat de aparenta lipsă de sentimente, de imobilismul feței și de lipsa ei de totală de comunicare, acesta din urmă îi va spune bancuri. La finalul fiecărui banc Leon râde. Vor râde și *mujicii* de la alte mese. Doar ea rămâne împietrită mai departe. Dar, după puțin timp, intervine un mic accident penibil. Leon cade cu scaunul. Atunci Ninotchka râde. Râde în valuri succesive, tot mai tare, tot mai de nestăvilit. Râde din tot sufletul. În această secvență Greta Garbo râde pentru prima oară în film. Masca ei, fermecătoare în rigiditatea sa, cade. Astfel ea devine o femeie simplă, departe de Moscova, într-un oraș tulburător de frumos, în fața unui bărbat fermecător, deci un posibil amant. Acum este clipa când Ninotchka se îndrăgostește. În secvența următoare o vedem pregătindu-se de culcare. La capul patului fotografia tovarășului Lenin o privește cu seriozitate. Ninotchka se urcă în pat. Se întinde. Zâmbește larg apoi îl privește pe Lenin și șoptește: „Zâmbește tăicuțule!...”. În clipa următoare, figura lui Lenin se destinde. Apoi acesta va zâmbi...

La finalul filmului îi vedem pe cei trei prieteni care și-au deschis un restaurant. Sunt hotărâți să nu se mai întoarcă niciodată în URSS. Ninotchka nu îi poate convinge să nu recurgă la un astfel de gest, mai ales că află că totul a fost o înscenare pusă la cale de Leon pentru a o scoate din Uniunea Sovietică. Dar pentru cei trei abia acum vor apărea adevăratele probleme ale capitalismului aflat *pe marginea prăpastiei...* Ultimul cadru al filmului este un detaliu al firmei restaurantului celor trei prieteni: *Serviți masa la Buljanoff, Iranoff & Copalski.* Primele două nume sunt luminate. Pe al treilea lumina este stinsă. Camera execută o mișcare de macara până când îl vedem în stradă, în fața restaurantului, chiar pe Copalski. Neluminatul! Acesta poartă o pancartă pe care scrie: *Buljanoff, Iranoff nedrepți cu Copalski.*

Premiera filmului are loc la două luni după invadarea Poloniei şi a Franţei de către Germania (întâi septembrie 1939). Al doilea război mondial începea, dar amploarea devastatoare a acestuia încă nu putea fi bănuită. *Ninotchka* va fi lansat sub sloganul publicitar „Garbo râde" şi este primul film care parodiază sistemul politic şi social, viaţa de fiecare zi din Uniunea Sovietică.

Europa se pregătea de război, dar, deocamdată, America râdea. Râsul lui Lubitsch şi al Gretei Garbo părea a acoperi zgomotul armelor.

În fond nu era decât o simplă chestiune de timp...

25.

Orson Welles

Imaginea se deschide din negru pe o plcăuţă de tablă ruginită prinsă într-un gard pe care scrie „No trespassing", apoi camera se înalţă de-a lungul ochiurilor gardului care, prin trei ancheneuri succesive, pare tot mai înalt, mai complicat, mai de nepătruns. Totuşi, la capătul lui, dincolo de el, departe, se vede profilul castelului XANADU. Este dimineaţa devreme când peste domeniul lui Kane – văzut din mai multe cadre, tot mai apropiate, dar, din pricina amorselor cinematografice, tot mai îndepărtate – încă pluteşte ceaţa. În următorul cadru se vede luminată fereastra de un baroc robust a reşedinţei magnatului Charles Foster Kane. Lumina se stinge, iar prin achene se vede o ninsoare abundentă, care cade peste acoperişul unei căsuţe. Camera se retrage şi vedem că, de fapt, această imagine este în interiorul unui glob de sticlă, ţinut de o mână. În cadru apare în gros-plan gura lui Kane, care spune scurt „ROSEBUD". Apoi degetele se desfac, iar globul cade, spărgându-se. Aparatul de filmat, aşezat pe podea, la nivelul cioburilor, vede o asistentă medicală care intră pe uşă. Într-un cadru de puternic contrast în alb-negru, trupul fără de viaţă al lui Kane este acoperit. Din nou se vede fereastra din exterior; goală, întunecată, lipsită de viaţă. Acum imaginea se închide, după ce, pe toată această secvenţă, curge genericul.

Aşa începe cel mai teribil film al istoriei cinematografiei universale, *Citizen Kane / Cetăţeanul Kane* regizat de Orson Welles.

Anul 1941 nu era prin nimic anunțat ca fiind unul dintre cei mai importanți ani ai filmului american. Limbajul cinematografic realizase pași uriași pe linia dezvoltării unei anumite acuități și fluidități narative. Rezultatele erau excepționale. Filmul, precum literatura, învățase să povestească. Epoca marilor revoluții stilistice părea să fi dispărut. În America acest lucru se petrecuse ultima oară în 1916, odată cu *Intoleranță*, celebrul film a lui David Wark Griffith, iar în Europa, respectiv în Rusia, în 1925, prin *Crucișătorul Potemkin* al formalistului revoluționar Serghei Mihailovici Eisenstein. După aceste titluri, arta filmului obosise, deși lansase, până în preajma izbucnirii celui de-al doilea război mondial, mari povești. Dar acum inovatorii în planul limbajului, al articulării narative păreau a fi lăsați cu totul în urmă. În Statele Unite goana după profituri plasează filmul între mai multe block-buster-uri legendare. Pe de o parte, *Pe aripile vântului*, produs de megaproducătorul David O. Szelnick și regizat de Victor Fleming (1939), *Diligența* lui John Ford (1939) și primul film realizat la Hollywood de Hitchcock, *Rebecca* (1940) – peliculă care va primi în 1941 premiul Oscar pentru cel mai bun film american –, iar pe de altă parte, *Casablanca* (1942), regizat de ungurul Michael Curtiz – film considerat de către Asociația Scenariștilor de la Hollywood ca având cel mai bun scenariu din toate timpurile. Nimeni nu prevăzuse în 1941 atacul surpriză al japonezilor asupra portului Pearl Harbor și nimic nu prevestea nașterea filmului *Citizen Kane*, cel mai bun film al tuturor timpurilor, după cum îl consideră, în 1998, *American Film Institue*.

1938 a fost anul care a impus lumii o mare actriță, Bette Davis, ce strălucea în filmul *Jezebel* al lui William Wyler. Tot atunci, Academia Americană de Film, sub președinția lui Bob Burns, îl desemna pe Spencer Tracy ca fiind cel mai bun actor al anului, pentru splendida partitură din filmul lui Victor Fleming *Captains Courageous*, și asta înaintea altor grei ai ecranului american, cum ar fi Charles Boyer, Paul Muni sau Fredrich March...

Şi totuşi, anul 1938 a fost, datorită unui eveniment de excepţie, anul radioului. În noaptea de 30 spre 31 octombrie 1938, un strălucit actor şi regizor al lui Mercury Theatre realizează o neobişnuită şi novatoare adapare pentru radio a romanului lui H. G. Wells *Războiul lumilor*, celebra poveste SF despre războiul dintre pământeni şi marţieni. Show-ul radiofonic al lui Welles a terorizat şi a întors pe dos întreaga Americă, de la Atlantic la Pacific. Autenticitatea şi realismul comentariului briliantului actor a făcut ca mulţi din cei care au ascultat la radio această poveste SF chiar să creadă că marţienii au aterizat în New Jersy. A început o noapte de pomină, în care panica, disperarea şi haosul au fost generale. Gloria lui Welles a fost atunci totală. Cei de la *RKO* s-au gândit să-i propună acestui tânăr genial un contract înaintea altor mari companii. Teribilul succes radiofonic trebuia să aibă o corespondenţă şi în cinema. Chiar dacă nu cu acelaşi subiect. Apropierea dintre conducerea lui *RKO* şi Welles s-a realizat doi ani mai târziu, când preşedintele *RKO*, George Schaeffer, i-a propus tânărului de 25 de ani un scenariu al celebrului scenarist de atunci Herman J. Mankiewich. Ştia că acest tânăr va da lovitura. I-a oferit condiţii totale de manifestare artistică, lucrurile mergând până acolo încât lui Welles i s-au conferit puteri manageriale pe care nici un regizor de la Hollywood nu le mai avusese până atunci. Împreună cu genialul director de imagine Greg Tolland, Orson Welles a descifrat povestea încâlcită din scenariul lui Mankiewicz. De fapt, povestea cinematografică mergea pe mai multe planuri, dar coerenţa structurală era departe de a fi fost atinsă la nivelul scriiturii[150]. Scenariul a fost rescris de şapte ori, împotriva

[150] Fernaldo G. Giammatteo spune: „Farmecul filmului rezidă – mai mult decât în inovaţii şi performanţe tehnice, mai mult decât în alterarea consecvenţialităţii cronologice a faptelor povestite – tocmai în această imaturitate afişată inconştient pe ecran, şi mereu (conştient)

dorinței lui Mankiewicz care fusese concediat de Welles, lucru nemaiîntâlnit până atunci. Intuind imensul potențial al lui Welles, dar mizând și pe un posibil scandal mediatic (știind că nababul presei americane William Randolph Hearst va reacționa la acest film și va încerca să-l interzică), producătorii de la *RKO* i-au oferit lui Welles o totală libertate, inclusiv financiară. Decorurile filmului, atât cele interioare cât și cele exterioare, au fost construite, mai apoi dărâmate și refăcute de câteva ori, în funcție de concepția regizorală, de mizanscenă și de unghiurile de filmare propuse de Tolland și Welles. Totul trebuia să fie unic, magnific, nemaiîntâlnit. *Citizen Kane* putea să coste oricât, deoarece trebuia să fie cel mai bun film american realizat vreodată; trebuia să fie în America ceea ce a fost *Crucișătorul Potemkin* în Rusia. *Citizen Kane* trebuia să reprezinte o revoluție cinematografică. Vizualitatea gândită de regizor și directorul de fotografie presupunea un șir de invenții la nivelul aparaturii de filmare, al obiectivelor, al schemei de iluminare. Orson Welles nu dorea doar o simplă narațiune, ci un puzzle vizual și temporal[151], în care ochiul privitorului să poată descoperi *în trepte* variate planuri ale adâncimii cadrului cinematografic. Dorea ca prim-planurile să aibă o puternică perspectivă, iar aceasta, la rândul ei, să se compună din linii de fugă savant realizate. De fapt, Welles dorea să se rupă de liniaritatea discursului cinematografului american de până atunci. Printr-o construcție de o manieră acronologică, asemenea școlii

respinsă de veleitatea atotștiinței. Ca orice *titanism*, și acesta, al lui Welles-Kane este fiu al nesiguranței. Și totuși, nesiguranța reprezintă caracteristica distructivă a istoriei lui Kane și a structurii filmului" (Florian Potra, *Aurul filmului*, Editura Meridiane, București, 1978, p. 33).

[151] Există o secvență în carea trecerea timpului este magistral rezolvată de cuplul Welles-Tolland. Când Thompson se întâlnește cu fostul tutore al lui Kane, Walter Tatcher, dialogul-interviu se desfășoară pe durata unei jumătăți de zi, lucru reliefat prin umbrele care se întind, aproape insesizabil, de la cadru la cadru, pe întreaga suprafață a camerei.

literare anglo-saxone iniţiate de James Joyce şi continuate remarcabil de Aldous Huxley, Dos Passos şi William Faulkner, Welles dorea să-l scoată pe lectorul-cinefil din apatie. Narată de Welles, povestea înălţării şi decăderii imperiului lui Kane trebuia gândită şi apoi recompusă de spectator prin cele cinci personaje care vorbesc despre Kane. Astfel, personalitatea acestuia va fi descoperită ca o frescă de gigantescă reconstituire. Fiecare intervievat al filmului urma să propună o anumită latură de interpretare şi cheie de cunoaştere a lui Kane. În manieră pirandeliană – trecuseră exact 20 de ani de la triumful primei piese a trilogiei pirandeliene (*teatro nel teatro*) *Şase personaje în căutarea unui autor* –, ni se propunea o căutare şi, prin aceasta, o analiză a unui personaj excepţional care, în cele din urmă, devine, paradoxal, prin profunzimea motivaţiei sale existenţiale, tot mai necunoscut, tot mai de nedescifrat. Întocmai ca un imens joc de puzzle căruia, dacă nu i-ai găsit până în final o piesă, o ultimă piesă, jocul nu se mai termină. Şi asta, câtă vreme împlinirea şi finalitatea acestuia stau într-un fragment ascuns, misterios. Jean Mitry, pe care îl citează Florian Potra, spune: „Viaţa lui Charles Foster Kane este reconstituită din cioburi, potrivit amintirii diferiţilor naratori, precum şi potrivit influenţei exercitate de faptele evocate asupra vieţii lor personale. Filmul urmează, aşadar, o cale esenţialmente psihologică. Anumite fapte ce se decupează sunt prezentate în mod diferit, după cum sunt văzute de unul sau de altul dintre cei interesaţi. Filmul este un fel de *puzzle* ce se reconstituie sub ochii noştri şi al cărui ultim element ne oferă cheia interpretării. Dar, aşa cum subliniază dialogul, *nici un cuvânt nu poate să explice, de unul singur, o viaţă de om*, ROSEBUD este cuvântul care lipseşte, dar nu explică individul, ci, cel mult, îl revelează. Cuvântul-cheie al povestirii este, de fapt, panoul din faţa grilajului de la Xanadu, cu care începe şi se încheie filmul, NO TRESPASSING. Nu se poate pătrunde în interiorul unei conştiinţe. *Eul* este o lume interzisă. Nu-l cunoaştem pe om decât din afară, prin com-

portări ale căror rațiuni adeseori ne scapă. Reporterul a izbutit să-l reconstituie pe *individ*, pe cetățeanul Kane așa cum oricine a putut să-l cunoască, să-l aprecieze sau să-l suporte; nu a putut însă să descopere ființa dinăuntrul său"[152].

Un detaliu cât o săniuță care arde și pe spatele căreia scrie ROSEBUD… Acest cuvânt și acest obiect sunt răspunsul întrebării ziaristului de la începutul filmului: „De ce spune Kane, în ultimele clipe de viață, cuvântul ROSEBUD?". La finalul filmului, de pe fumul care se înalță spre cer, ducând cu el misterul unei existențe, camera coboară pe același gard de la începutul filmului, iar cadrul se oprește pe aceeași cumpliă și uimitoare interdicție: „No trespassing"... Prin finalul cu săniuța introdusă odată cu alte obiecte într-un gigantic cuptor al unui absurd crematoriu, Kane, pare să spună Welles, este excepțional doar pentru că seamănă cu fiecare dintre noi. Toți am fi în stare – asta nu înseamnă că și putem! – să construim imperii doar pentru a găsi la capătul acestora locul de unde am plecat. Adică copilăria. Dar ea în sine, odată epuizată, devine un teritoriu aproape inexistent. Adică interzis. Atât nouă, cât și altora. Sigur, a acelora care simt puternic drama acestei pierderi. Adică, din nou, a giganților…

152 Florian Potra, *Aurul filmului*, Editura Meridiane, București, 1984, p. 29.

26.

John Ford & John Wayne

Când murea, la 31 august 1973, la Palm Springs, cineastul american de origine irlandeză John Ford (Sean Aloysus O. Fearna), dispărea nu numai unul dintre maeştrii filmului western, ci însuşi patriarhul filmului american. Cineast de o prolificitate ieşită din comun, John Ford a construit un adevărat epos cinematografic al societăţii americane. Jean Mitry afirma despre el că este „unul dintre maeştrii westernului, căruia îi imprimă un puternic conţinut social şi pe care îl ridică la nivelul epopeii antice. Opera sa, care cuprinde peste o sută de filme, se caracterizează prin permanenţa aceluiaşi subiect: prietenia dintre bărbaţi sub semnul unui ideal comun"[153]. Iar unul dintre admiratorii şi colaboratorii cei mai apropiaţi ai lui John Ford, Peter Bogdanovich, un alt teribil regizor american, spunea: „Unitatea operei sale nu este dată, totuşi, de concentrarea asupra problemei americane, ci de viziunea sa politică singulară asupra întregii vieţi. Tema cea mai des abordată este înfrângerea, eşecul, tragedia, dar şi gloria implicită pe care o aduc acestea"[154].

Anul 1939 a fost anul triumfului la Oscar al lui Frank Capra (*You Cant take it with you*), Bette Davis (*Jezebel*) şi Spencer Tracy (*Boys Town*), a fost anul premierei magnificul

[153] „*Caiet de documentare cinematografică*", nr. 9/1978, p. 63.

[154] *Ibidem*, p. 70.

Sciors al lui Dovjenko (Kiev, 1 aprilie), al primirii entuziaste, pe 17 august, la Hollywood, a peliculei lui Victor Fleming *The Wizard of Oz*, în care a strălucit Judy Garland, anul succesului peliculei realizate de William Wyler *La răscruce de vânturi*, un film „sumbru și sălbatic, pe măsura poveștii", anul primului succes internațional la Veneția al cinematografului românesc prin documentarul *Țara moților* al lui Paul Călinescu, dar și teribilul an în care Germania invadează Polonia și declanșează astfel cel de-Al Doilea Război Mondial. În acest context, premiera, la Hollywood, a filmului *Stagecoach* (Diligența), pe data de 2 martie, a fost de un succes relativ – și asta din mai multe motive.

Chiar dacă făcea filme din 1927, când a debutat cu pelicula western *The Iron horse*, Ford nu avea încă aura unui Wyler, Lubitch, Capra, Fleming sau Curtiz, cineaști care făceau regula prin studiourile de film de la Hollywood. Cu alte cuvinte, nu era un nume care să aducă public la cinematograf. Apoi, vremea westernului trecuse și mulți producători considerau că a face acest gen de film înseamnă pierdere de vreme. Acum se cereau comedii, musicaluri sau filme cu gangsteri. Protagonistul filmului, actorul John Wayne, era un necunoscut. John Ford îl descoperise cu un an în urmă și dorise să-l promoveze într-un proiect care nu s-a mai făcut ulterior. Acum avea ocazia s-o facă și era convins că tânărul de 31 de ani va deveni o vedetă a Cetății Filmului. Când, peste ani, lui John Wayne i se decernează, la vârsta de 62 de ani, premiul Oscar pentru întreaga activitate (crease peste 250 de roluri în filme de neuitat precum *Șapte păcate*, *Rio Bravo*, *Rio Lobo*, *Pistolarul*, *Cowboys* etc.), primele mulțumiri i le-a adus maestrului John Ford, fără de care el, taciturnul și complicatul John Wayne, nu ar fi existat. Dar *Diligența* este genul acela de film care devine mai valoros odată cu trecerea anilor și supunerea acestuia unor exegeze noi de revalorificare a substanței filmice se cere a fi, dacă nu făcută, măcar sugerată. Sam Peckinpah, George Roy Hill, Martin Ritt, Peter Bogdanovich se revendică din acest film,

iar Francois Truffaut declară că a învățat să facă film studiind îndelungat la montaj filmul lui John Ford.

Adevărul este că, dincolo de reînvierea cu succes a genului western și debutul viitorului star John Wayne, *Diligența* propune o structură narativă pe cât de simplă, pe atât de specială. Și, în același timp, nouă. Scenariul scris de Dudley Nichols, bazat pe romanul lui Ernest Haycox (un best seller al timpului), prezintă povestea a șase personaje urmărite de-a lungul unei călătorii într-o diligență, călătorie nu lipsită de peripeții. Și asta, având în vedere că trăsura ce transportă respectivele personaje trece printr-o zonă aspră, plină de primejdii, ce aparține în exclusivitate indienilor Sioux. Cei șase ocupanți ai diligenței se dovedesc a fi un adevărat microcosmos al societății americane de la mijlocul secolului XIX: bancherul ipocrit, doctorul îmbibat de whisky, prostituata, elegantul judecător, stângaciul comis voiajor, tânăra frumoasă, frivolă dar gravă, conduși cu toții de un vizitiu prea vorbăreț și de un șerif cumsecade, dar limitat. Peste toți se întinde, în drumul lor spre Lordsburg, umbra binefăcătoare a eroului *bad man* (John Wayne), care însoțește această trăsură în speranța regăsirii fratelui său mai mic. John Ford spune: „În esență, caut povestea unor oameni care intenționează să facă un lucru pe care, indiferent de împrejurări, îl duc la bun sfârșit. [...] Trebuie să alegi o fabulație care să aibă de la început mari calități de expresie vizuală. Filmele le construiești, în primul rând, pe bază de imagini. Nu cred în cuvinte... Cu cât este mai simplă și mai elementară fabulația, cu atât este mai bine”[155].

Plotul acestei pelicule clasice este mai mult decât simplu. Personajele enumerate mai sus pleacă din micul orășel Tonto cu o diligență spre un alt orășel, Lordsburg.

[155] Cristina Nichituș, ...*Cu Diligența prin Pădurea de fagi*..., Editura Media On, 2000, p. 164.

Fiecare are o intenție precisă, dar, într-un anumit fel, ascunsă celorlalți. Drumul lor trece prin Monumental Valley, loc de confruntare exterioară (cu periculoșii indieni), dar și spațiu de confruntare interioară prin dezvăluirea unor caractere, prin căderea unor măști. La capătul călătoriei, personajele par să-și piardă sensul țintei, al destinației și să devină contururi exponențiale născute din eterna temă a fragilității umane. Ford, mare admirator al începuturilor filmului nordic (Stiller – *Comoara lui Arne*, Sjöstrom – *Proscrișii*), bun cunoscător al filmului expresionist german, în special al filmului de tip *kammerspiel*, impune în *Diligența* o structură vizuală pe care nici un alt film american nu o mai avusese până la el. Dincolo de scenariu, care propunea în cele din urmă o poveste, John Ford își dă seama cum că micului grup de proscriși trebuie să-i opună o vastitate și o solemnitate a naturii care să conducă mica și fragila poveste pe drumul unei cavalcade nu neapărat fantastice (*Cavalcada fantastică* este titlul romanului pe baza căruia s-a făcut filmul), cât mitice. Lecția unui Sjöstrom sau Stiller era mai mult decât binevenită. Căci pentru a trece dincolo de granița verosimilului (faptele și întâmplările romanești gândite în linie realistă riscau să devină nefirești pe ecran), filmul trebuia să fie o epopee a cunoașterii, a supraviețuirii, a existenței în sine.

Ford caută, și găsește în Monumental Valey, locația în care să filmeze drama eroilor pierduți în vastitatea unui loc ostil, predestinat parcă morții. Ford crede că „decorul real are rolul de a pune în valoare personajele implicate în el. Un om, mediocru în modul de a simți sau mediocru ca artist, poate deveni teribil dacă este profilat pe un peisaj măreț din punct de vedere vizual. Marea calitate a decorurilor reale este aceea de a pune totul în valoare: fabula, acțiunea, jocul. Nu arăt niciodată un decor – un defileu, o prăpastie, fără să apară și un actor. [...] Oamenilor le place să privească vastitatea, să vadă locuri în care nu au fost niciodată, să vadă frumusețea

nebănuită şi oroarea nebănuită – acestea stimulează ochiul şi, în consecinţă, şi simţurile..."[156]. O călătorie între două destinaţii – personajele sunt conştiente de lanţul de primejdii prin care vor trece – devine un traseu iniţiatic cu aură de basm. Contează călătoria, contează drumul şi mai puţin ce se întâmplă după aceea. Observăm, prin urmare, o frustă şi încrâncenată filosofie existenţială în acest discurs cinematografic, ce aminteşte de o altă capodoperă, din alt timp, respective de *Călăuza* lui Andrei Tarkovski. Omul însemnat, *bad guy*-ul Ringo – alias John Wayne –, îşi întâlneşte dublul în stalkerul tarkovskian în anul morţii sale: în iunie 1979 marele „the quiet man" se retrage definitiv din lumea filmului, încărcat de o binemeritată glorie. O lună mai târziu, actorul Aleksandr Kaidanovski, cel care intrepretează rolul călăuzei din filmul lui Tarkovski, pleacă, prin începerea filmărilor la *Călăuza*, într-o altă călătorie, de data aceasta fictivă, plină şi ea de pericole, misterioasă, fantastică, ludică. Pe linia lui Ford, Tarkovski v-a spune şi el mai târziu: „Mă interesează un erou care merge până la capăt, fără să ţină seama de nimic, pentru că numai un asemenea om poate izbândi"[157].

Este *Diligenţa* primul western al unui cinematograf de tip filosofic? Este *Călăuza* ultimul film filosofic al unui cinematograf de tip western? Nu putem da un răspuns. S-ar putea – întocmai ca într-o celebră demonstraţie a lui Turgheniev, care spune că întreaga literatură, dar şi existenţă, stă sub semnul „coperţilor" numite *Don Quijote* şi *Hamlet* – să spunem şi noi că cinematograful mare, adevărat, stă în limitele extreme impuse de *Diligenţa* şi *Călăuza*. Adică între cinematograful lui John Ford şi cel a lui Andrei Tarkovski.

[156] Iordan Chimet, *Western*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975, p. 32.

[157] Andrei Tarkovski, *Time within time*, Faber and Faber, 1990, p. 213.

27.

Michael Curtiz

Georges Sadoul critică aspru sistemul de producție american de la sfârșitul anilor '40: „În timpul primului război mondial și în primii ani ai filmului vorbitor, istorica mahala din Los Angeles fusese pentru cinematograf un creuzet clocotitor. Acum Hollywoodul devine, sub ordinele tehnicienilor marii finanțe, o uriașă mașină de fabricat cârnați, ca să folosim formula găsită de Stroheim și adoptată de englezi pentru denumirea unui anumit gen de cinematograf american. Satârul cârnățarului nu cruță nici cele mai bune subiecte, nici cele mai puternice personalități: pionierii în cizme au cedat locul zarafilor cu ochelari. [...] Numai naivii cred că hazardul este acela care în ultimii douăzeci de ani a împiedicat apariția unui nou Griffith sau a unui nou Chaplin. Și doar în virtutea unei superstiții se mai continuă a se menționa numele realizatorului și scriitorilor unui film american. Cu câteva excepții, semnăturile lor nu reprezintă mai mult decât iscăliturile care figurează pe biletele de bancă... Sunt nume de funcționari ai unei administrații atotputernice și anonime..."[158].

Între 1930 și 1945 opt mari companii stăpânesc cetatea Hollywoodului: *Paramount, Warner, Loew-M.G.M., Fox, R.K.O., Universal, Columbia, United Artists.* Acești „opt mari"

[158] Georges Sadoul, *Istoria cinematografului universal*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1961, p. 292.

sunt reuniţi în *Motion Picture Producers of America*, organizaţie în aparenţă autonomă, dar, în fapt, dependentă de marea finanţă americană, fie bancă, instituţie (*General Motors*, *General Electric*), fie persoană particulară (Rokefeller, Morgan sau Hearst). Dar companiile americane producătoare de film încep să domine şi piaţa europeană. *Paramount*, de exemplu, se stabileşte la Joinville (Franţa) şi fabrică filme în versiuni multiple – franceză, spaniolă, germană etc. –, pentru a aproviziona piaţa din Europa. Unul din scopurile ascunse era acela de a racola pentru filmul american tot ce era mai de valoare în filmul european: actori, regizori, directori de fotografie etc. În treacăt fie spus, instaurarea nazismului în Germania a fost de bun augur pentru aceste companii care s-au trezit peste noapte cu un val de emigranţi din rândurile acestor bresle, emigranţi care au contribuit strălucit la dezvoltarea ulterioară a filmului american. De cele mai multe ori, subiectele, încă de la nivelul de idee, erau discutate şi votate în consiliile de administraţie ale acestor instituţii înainte de a fi luate în calcul de marile companii producătoare de film. Absolut totul se cumpăra: drepturi de adaptare cinematografică, scenarii şi scenarişti, actori, regizori, tehnicieni. Într-un anume sens, industria filmului controla societatea americană mai mult decât o făcea Casa Albă. Toate marile companii erau, aşadar, în căutare de subiecte pe placul publicului. Producătorii americani ştiau că cinematograful este o industrie, iar filmul trebuia să fie în primul rand *entertainment*. Spectatorul de rând, americanul obişnuit, cel care făcea cozi interminabile la casele de bilete, voia să vadă aventură, iubire, patimă, cruzime, fericire. Voia să-şi vadă vedetele, voia poveşti făcute de artizanii adevăraţi ai filmului. Realitatea anilor '30-'40 era ultima pe care voia s-o vadă: recesiune, criză, şomaj, fascism etc. Această imagine a Americii a fost foarte puţin reflectată în filmul american al acestor ani. Pentru toate acestea existau birouri cu sute, mii de funcţionari care căutau poveşti bune şi regizori care ştiau să le spună, noi vedete capabile să le înlocuiască pe cele

vechi, cele afirmate pe timpul filmului mut. Acum activează sau încep să se afirme cineaști importanți ca Howard Hawks, Lewis Millestone, Frank Borzage, Cecil B. de Mille, Jack Conway, William Wyller, John Huston, Frank Capra etc.

Cam acestea erau datele Americii cinematografice în care debarcă ungurul evreu Mihály Kertész. Avea 40 de ani și în Europa era deja un nume cunoscut. Compania *Warner Brothers* nu dorea să experimenteze. Acesteia îi trebuia un nume suficient de cunoscut și, în același timp, un regizor cu experiență în transpunerea pe ecran a scenariilor. Îi trebuia un povestitor înzestrat și, totodată, un personaj docil, capabil să conlucreze fără sincope cu mai marii companiei.

Născut în Budapesta, Mihály Kertész (ajuns în America își va spune Michael Curtiz) are o copilărie și o adolescență ferite de furtuni reale. Totuși, la 17 ani, fără știrea părinților, pleacă de-a lungul Imperiului Austro-Ungar cu o trupă de circari, iar un an mai târziu se înscrie la cursurile Academiei de Arte și Teatru din Viena, unde studiază actoria. Este fascinat de expresionismul din teatru și din cinematografie, vizitează câteva studiouri de film din Berlin (se spune că însuși marele Erich Pommer l-ar fi încurajat și îndrumat pe tânărul actor către cinematografie), iar apoi abordează diferite meserii în cadrul unor companii de producție austriece și germane. Dar asta se întâmplă după terminarea primului război mondial, la care participă activ (ca și Murnau), eroismul lui fiind recompensat cu câteva medalii și avansarea la gradul de căpitan. Rigoare, echilibru, putere de muncă – sunt date ale unei discipline de fier învățate în tranșeele primului război mondial.

Un astfel de regizor căutau cei de la *Warner*, care văzuseră filmul lui Kertész, realizat la Viena, *Sodoma și Gomora*, film mut important, foarte vizionat în Europa acelor ani. Mai întâi i se oferă un contract pentru trei filme, după realizarea cărora compania *Warner* îi oferă un nou contract pe cinci ani, Curtiz devenind în scurt timp unul dintre cei mai bine plătiți regizori de la Hollywood, surclasându-i pe

Murnau, Lubitch, Wyler. Astfel, din totalul de 100 de filme câte a realizat până la sfârșitul vieții, nu mai puțin de 30, cele mai bune, le face la *Warner*.

În anul 1930 începe seria de succes a filmelor jucate de Errol Flyn (el însuși descoperit de Curtiz!): *Căpitanul Blood*, *Aventurile lui Robin Hood* – filme de gen, care devin, în scurt timp, modele pentru celelalte companii. Michael Curtiz nu numai că revitalizează genul filmului de aventuri, dar îl și poziționează pe o anumită treaptă valorică greu de atins în anii care vor urma. Toți cineaștii importanți, americani sau nu, care s-au apropiat ulterior de acest gen – Roman Polanski, Tery Gillian, Brian de Palma, Peter Jackson etc. – recunosc demersul valoric întreprins în anii '30-'40 de către Michael Curtiz.

În plin război mondial, Hollywoodul nu renunță la producția cinematografică.

Implicarea în războiul din Europa era aproape iminentă. Companiile de film trebuiau să anticipeze acest eveniment. Când, la sfârșitul anului 1942, i s-a propus scenariul filmului *Casablanca*, Curtiz a pus pentru prima dată condiții de realizare cu totul speciale. Întreaga producție trebuia să fie realizată pe platou (mai puțin secvența finală), avea nevoie de vedete consacrate – pe Humphrey Bogart și Ingrid Bergman el i-a impus – și de un buget pe măsură (aproximativ 950 000 de dolari).

Imposibila poveste de iubire dintre frumoasa și misterioasa Ilsa Lund și flegmaticul Rick Blain (singurul în stare să-l scoată din Casablanca – condusă de guvernul colaboraționist de la Vichy – pe soțul ei, Victor Laszlo, luptător al Rezistenței împotriva ocupației germane) capătă accente dramatice, în primul rând printr-o scriitură filmică perfect articulată (scenariul este semnat de frații gemeni Julius J. Epstein și Philip G. Epstein, în colaborare cu Howard Koch). Lumina stranie, cu accente expresioniste (imaginea aparține lui Arthur Edeson, cel care realizase imaginea filmului de debut al lui John Huston, *Șoimul maltez*, care îl are

în rolul principal tot pe Bogart), strălucita cursivitate vizuală și jocul robust, echilibrat, al celor două vedete au dus această „melodramă sublimă"[159] la un succes peste așteptări. Încasările s-au apropiat de cele ale filmului lui Victor Fleming *Pe aripile vântului*, considerat, până nu de mult, ca fiind cel mai profitabil film din istoria cinematografiei universale. Un clasament realizat în 1986 de către Institutului American de Film[160] poziționa *Casablanca* pe locul al doilea, după *Cetățeanul Kane*, în topul celor mai bune filme americane, în timp ce istoricul Leonard Martin îl consideră ca fiind „cel mai bun film hollywoodian din toate timpurile"[161].

159 *Chronique du cinéma*, France Loisirs, Paris, 1992, p. 372.

160 *American Film Institute* este o asociație cu scop nelucrativ creată la Los Angeles în anul 1967, al cărei obiectiv este promovarea cinematografiei ca formă de exprimare artistică și conservarea patrimoniului de filme în SUA. Începând cu anul 1998 a înființat lista *celor mai buni 100* , reprezentând clasamentul cu cele mai bune 100 de filme americane clasificate pe genuri, cei mai buni actori etc, iar din anul 2005 a fost introdusă lista cu cele mai deosebite (*inspiring*) filme americane, listă difuzată în anul 2006 într-o emisiune de *prime time* la *CBS*.

161 Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu, *Cinema... Un secol și ceva*, Editura Curtea Veche, București, 2002, p. 160.

28.

Jean Georgescu

Târziu, într-un timp îmbătrânit în istorie, îmbolnăvit de prea marile-i iluzii şi de un regim politic potrivnic ambiţiilor şi uluitorului său talent, format pe tărâmul cinematografului francez, dar a cărui măsură s-a consumat în cinematograful românesc, autorul filmului *O noapte furtunoasă*, regizorul Jean Georgescu, mai avea puterea să declare – într-un interviu dat în anul 1988, la 45 de ani de la realizarea filmului amintit – că regretul său maxim, singurul său regret a fost că... nu a reuşit s-o facă pe Ziţa să vină acasă cu tramvaiul: „Cine ar fi putut face acest lucru în condiţiile camuflajului?!"[162]. Îmi imaginez că după rostirea acestei nedumeriri, adresată cu seninătate şi candoare unui reporter de la revista „Cinema", venerabilul Jean Georgescu a ieşit din casă şi şi-a făcut obişnuita plimbare de seară pe Calea Victoriei până la Casa Armatei şi de aici, pe lângă Intercontinental, în sus, pe generosul bulevard Magheru. Dar asta se întâmpla într-un Bucureşti adâncit într-o totală şi aiuritoare beznă, rezultat al unui ordin halucinant dat de Nicolae Ceauşescu...

Povestea realizării filmului *O noapte furtunoasă* este extrem de interesantă, iar valoarea incontestabilă a operei creşte pe măsura cunoaşterii acestei istorii. Istorie care defineşte şi sporeşte realele calităţi ale acestei transpuneri cine-

[162] „Cinema", nr. 1/1985, p. 6.

matografice care a fost considerată, deopotrivă de criticii de film ca și de generații întregi de cineaști români, ca fiind cea mai reușită ecranizare a unei opere caragialești.

La un an de la apariția volumului *Uzina de basme*, care vede lumina tiparului în 1936, scris de doctorul psihiatru Ion Cantacuzino, acesta propune corporației cinematografice franceze Pathé-Nathan proiectul ecranizării piesei de teatru *O noapte furtunoasă.* Adaptarea cinematografică avea să fie scrisă de Ion Cantacuzino, iar producția trebuia să fie în totalitate franceză. Reprezentantul francez din România al distribuției filmelor purtând marca *Pathé-Nathan* îi aduce la cunoștință lui Cantacuzino că partea franceză este interesată de proiect, găsindu-se până și interpreții personajelor Jupân Dumitrache, Rică Venturiano și Veta. Distribuitorul francez îi va sugera totuși lui Cantacuzino să îmbrace situațiile comice din textul lui Caragiale în haina unui vodevil. Însă, din pricina recesiunii economice care a lovit marea finanță franceză, dar și dintr-a unor divergențe de opinie aflate la vârful companiei franceze, proiectul propus de Cantacuzino a căzut, urmând a fi reluat mai târziu. Vestea amânării acestei colaborări a fost primită cu o oarecare satisfacție de Cantacuzino, care nu credea în transformarea piesei lui Caragiale într-un vodevil; el dorea să rămână cât mai fidel textului și, mai ales, spiritului lui Caragiale.

Oportunitatea realizării acestei producții – istoriile filmului românesc vorbesc despre realizarea lui Jean Georgescu ca fiind cel mai important moment al cinematografiei române de până la 1948 – vine patru ani mai târziu. La 11 aprilie 1941 apare Legea de organizare a *Oficiului Național al Cinematografiei.* Cu trei zile înainte, Comitetul de direcție al *ONC* înaintase ministrului Propagandei, Nichifor Crainic (un mare iubitor de cinema și teatru), planul de organizare al *ONC*-ului românesc, în care se găsea și un capitol cu titlurile filmelor care urmau să intre în producție. Erau proiecte de film documentar, dar și câteva scenarii de ficțiune de lungmetraj. Unul dintre ele era *O noapte furtunoasă*, sce-

nariu scris de Ion Cantacuzino, care cuprindea şi câteva indicaţii de decupaj, precum şi o viziune regizorală care, în esenţă, nu se depărta prea mult de textul lui Caragiale. De fapt, era vorba de acelaşi proiect pe care autorul volumului *Artă şi ştiinţă* îl înaintase pentru *Pathé-Nathan* în urmă cu câţiva ani. Nichifor Crainic a citit proiectul şi a fost în totalitate de acord. Peste un an, aveau să se împlinească treizeci de ani de la moartea marelui dramaturg român şi în proiectul lui Nichifor Crainic anul 1942 trebuia să fie o aniversare închinată operei lui Caragiale. Teatrul Naţional din Bucureşti, ca şi alte teatre importante din ţară, intenţiona ca pentru acest moment de aducere aminte să transpună pe scenă toate comediile lui Caragiale. În plin război, Caragiale trebuia readus pe scenele româneşti, trebuia să fie reeditat şi transpus cel puţin într-o variantă cinematografică. În tragedia europeană marcată de izbucnirea celui de-al doilea război mondial, mai trebuia şi puţin râs; puţină uitare; puţin catharsis. Filosoful Crainic ştia foarte bine acest lucru, iar omul politic Crainic o cerea propunând, pentru întâia oară de la dispariţia autorului *Nopţii furtunoase* şi al *Scrisorii pierdute*, un ambiţios proiect cultural de redimensionare a operei marelui scriitor. Exista un singur nume de regizor capabil a duce la capăt un proiect cinematografic de amploarea *Nopţii furtunoase*.

Direcţia *Oficiului Naţional al Cinematografiei*, în frunte cu entuziastul ei director Ion Cantacuzino, l-a chemat pe Jean Georgescu pentru a-i propune realizarea acestei ecranizări. Nu era timp de aşteptat, şi asta deoarece Nichifor Crainic dorea ca, încă din primele zile ale lui 1942, să înceapă sărbătoarea Caragiale. Iar, în opinia ministrului Propagandei, premiera filmului trebuia să aibă loc musai la începutul anului următor. Trebuia ca acest prim film al tânărului *ONC* românesc să deschidă *Anul Caragiale*. Prin urmare, Jean Georgescu a fost chemat de urgenţă la direcţia *ONC*-ului printr-un curier ministerial. Aici i s-a dat spre lectură scenariul lui Cantacuzino şi i s-a propus realizarea acestuia. Nu mică a fost mirarea lui Cantacuzino când Jean

Georgescu, după ce a citit cu atenție scenariul *Nopții furtunoase*, a întins directorului *ONC*-ului propria lui versiune a comediei lui Caragiale. O scrisese în urmă cu câțiva ani și făcea parte dintr-un proiect mai amplu al cineastului de ecranizare a mai multor scrieri aparținând lui Caragiale. Cantacuzino a citit scenariul lui Georgescu și și-a dat seama de originalitatea și profesionalismul acestuia. Faptul că a existat o unitate deplină de vederi între cei doi asupra scenariului prezentat de Georgescu nu a făcut decât să transforme colaborarea între producătorul acestui film și regizor într-o admirabilă alianță artistică, al cărei scop era de a realiza o operă cinematografică autentică, pe măsura excepționalei opere literare a lui Caragiale.

Cititor și cunoscător profund a comediilor lui Caragiale, Jean Georgescu a înțeles imediat că esențialul interpretării piesei *O noapte furtunoasă* nu este intriga – sau nu numai ea! –, care se citește imediat, șirul de întâmplări scenice date de comicul de situație, cel al replicilor rostite, nu este ceea ce se vede – cât mai ales ceea ce nu se vede. Ceea ce nu se vede, dar se intuiește! Adică culisele. A înțeles imediat, la fel ca Ion Cantacuzino, că posibila filmicitate a textului se ascunde în acele momente numite în limbaj teatral, situații extrascenice. În aceste situații imaginate de regizor, personajele vor căpăta un contur vizual, cu ajutorul căruia surplusul de teatral – inerent oricărui text dramaturgic – va dispărea, pentru ca firescul cinematografic să fie potențat din plin. Era important ca spectatorul de film să nu asculte la cinema un text teatral, ci să vadă o poveste bazată pe și inspirată de textul lui Caragiale. Pe aceste coordonate se va concentra întregul demers regizoral al lui Jean Georgescu.

La 15 mai, Comitetul de direcție al O.N.C. discută și aprobă cu unanimitate de voturi intrarea acestui proiect în planul de lucru al anului 1941. Aprobarea prevedea sprijin total pentru scenaristul și regizorul Jean Georgescu. Se acorda sprijin material, profesional, dar și uman. Era pentru prima oară în istoria cinematografului românesc când atâția

factori artistici, manageriali și politici își dădeau mâna pentru conturarea unei opere cinematografice care se dorea a fi de referință[163]. Păstrând proporțiile, le vom vedea pe parcurs, putem spune că Jean Georgescu a avut tot atâta sprijin și libertate de creație din partea producătorilor cât va avea Orson Welles, în același an 1941, pentru a sa capodoperă *Citizen Kane*. Doar că proporțiile variază în măsura în care variază distanța dintre cinematografia română la acel moment și Imperiul numit Hollywood.

Despre perioada de preproducție, de pregătire a viitoarei producții, Jean Georgescu spunea: „Am recitit *O noapte furtunoasă* cu gând de cinema și am constatat că această comedie constituie un scenariu perfect, dacă am putea spune, un scenariu comprimat. Cuprinde mult epic care depășește cadrul strâmt al scenei, dar evoluează admirabil în metrajul cinematografic. Desigur că posibilitățile teatrului, căruia Caragiale i-a închinat talentul său, n-au fost totuși pe măsura acestui geniu"[164]. Se știe că, după redactarea scenariului, un pas important în construcția viitoarei producții cinematografice și implicit a bugetului general al filmului este conceperea scenariului regizoral, adică a decupajului care este, la urma urmelor, o fișă tehnică a povestirii cinematografice, traductibilă, în final, într-un deviz-cadru. Aceste etape aparțin primei părți a realizării unui film: preproducția. Cu toate că existau deja elemente ce anunțau un posibil decupaj – am văzut că și producătorul acestui film, doctorul Ion Cantacuzino, în varianta din 1939, cea în care ar fi dorit ca filmul să fie realizat de René Clair în cadrul

[163] Era pentru prima oară când, prin această adaptare cinematografică a unui text de teatru, cinematografia română devine sincronă cu tendința majoră a filmului american al anilor '30 și '40 atunci când majoritatea scenariilor filmelor de succes ale Hollywoodu-ului se bazau pe texte de teatru, în mare parte, mari succese de pe Broadway.

[164] *Ibidem*, p. 7.

companiei cinematografice *Pathé*, avea câteva importante observații legate de decupajul propriului său scenariu –, regizorul Jean Georgescu a reluat munca la decupaj (la al doilea decupaj, el mai având unul, cel pe care l-a înaintat *CNC*-ului în mai 1941), deoarece, în urma prospecților, în urma realizării schițelor de decor, vechiul decupaj a suferit în mod firesc modificări esențiale.

Cea mai importantă modificare a fost aceea a fluentizării povestirii, a descoperirii epicului care se ascunde în spatele replicilor lui Caragiale. Era importantă, dincolo de coerența necesară oricărei povestiri vizuale, plasarea personajelor într-un mediu scenografic favorabil caracterizării lor. Epicul observat de Jean Georgescu se regăsea doar în ecoul întâmplărilor rostite de personaje – a se vedea ceea ce se întâmplă la Union, urmărirea Ziței și a Vetei, în plină noapte, de către Rică, precum și toate evenimentele care au loc pe schela din spatele casei lui Ipingescu. Asta presupunea realizarea unor spații-locații mult mai multe decât cele ce puteau fi oferite de planul scenei. Spații și timpi care, sugerați în plan dramaturgic, trebuiau să se împlinească în cel cinematografic. Această transgresare a adus după sine, grație excelentei viziuni și harului regizoral al lui Jean Georgescu, un plus de veridic, de realism cinematografic. Pe linia celor observate mai sus, în broșura redactată în 1943 pentru prezentarea filmului de către redactorul artistic al peliculei, acesta scrie: „Din punctul de vedere al adaptării cinematografice, aceasta a îngăduit scenaristului să ne arate tot ceea ce scena reducea la un «să vezi cum a fost», să evadeze dintre cei patru pereți ai camerei conjugale și să dea acțiunii un început, o gradație și un final, presărate cu nenumărate episoade în care nu se mai oglindește numai o mică furtună de o noapte în casa lui Jupân Dumitrach,e ci o «întâmplare bucureșteană» de acum 70 de ani. Cât privește problema transpunerii dificile a dialogului lui Caragiale pe ecran, ea constituie unul din elementele care, din punct de vedere pur artistic, prezintă în acest film cel mai mare interes. Căci nici

un cuvânt din tot dialogul filmului nu este străin lui Caragiale. Atunci când nu este din *Noaptea furtunoasă*, este luat din gura altui erou al aceluiaşi autor. După cum nimic din ceea ce este esenţial – şi trecut în conştiinţa noastră a tuturor – din textul comediei, nu a fost omis, ci cel mult aşezat într-o altă ordine, conformă cu gradaţia logică a acţiunii. Oricât de grea a fost încercarea, ne-am impus această obligaţie, pentru ca astfel nimeni să nu poată spune că a fost trădat spiritul lui Caragiale prin colaborarea impură a unui text străin"[165]. (Acest admirabil text, veritabilă lecţie de scenaristică, poate primul text-lecţie al istoriei filmului românesc, gândit şi tipărit acum mai bine de şaizeci de ani, a apărut într-un valoros volum intitulat *Producţia cinematografică din România*, rod al unei harnice colaborări dintre *Academia Română* şi *Arhiva Naţională de Filme*.)

Pe data de 22 mai Comitetul de direcţie al tânărului *Oficiu Naţional al Cinematografiei* aprobă un referat extrem de detaliat, partea de producţie a filmului, în care se regăseau datele concrete ale viitorului film: schiţele de decoruri şi costume, etapele de lucru, scenariul regizoral, propunerile de distribuţie precum şi suma finală a acestei producţii (peste patru milioane de lei). Pentru început se aprobă suma de 800 000 lei, care va fi ajustată curând, şi, odată cu aceste prime cheltuieli, *ONC*-ul începe un plan de achiziţii – în primul rând de aparatură şi tehnică cinematografică. Se vor achiziţiona reflectoare moderne cu lentile Fresnel, şine de travelling şi cărucioarele-anexe ale acestora, obiective performante, structuri scenografice care să permită o paralelizare a costrucţiei decorurilor. În aceeaşi sumă se vor realiza costumele personajelor, schiţele de decor urmate de construcţia acestora, realizate de pictorul Aurel Jiquidi, probele

165 *Producţia cinematografică din România*, Editura alo, Bucureşti!, Bucureşti, 1998, p. 108.

de casting etc. Cei peste 1 200 de metri de peliculă alocați probelor cu actorii au relevat marele talent de distribuție al lui Jean Georgescu. Acesta dorea, împotriva curentului acelor timpuri, care spunea că doar actorii de la Teatrul Național știu să-l joace pe Caragiale, să aleagă actori poate mai puțin cunoscuți, dar mult mai apropiați de personajele și spiritul piesei lui Caragiale. Sub bagheta lui Jean Georgescu, creațiile lui Alexandru Giugaru (Jupân Dumitrache), Iordănescu Bruno (Nae Ipingescu), Radu Beligan (Rică Venturiano), Maria Maximilian (Veta) au rămas compoziții de referință în istoria filmului românesc. Planul lui Jean Georgescu, ca și al ambițiosului producător Ion Cantacuzino, a fost dat peste cap de începerea războiului. Regizorul ar fi vrut să se folosească de o serie de exterioare, găsite de el în Dealul Spirii, pentru a recompune întreaga hartă a geografiei acțiunii *Nopții furtunoase*. De aici și regretul lui, imensul său regret, de a nu fi putut filma întoarcerea Ziței de la Union cu tramvaiul. Condițiile de război și, deci, îndelungul camuflaj în care se găsea Bucureștiul au impus filmarea în proporție de 95% în interior. Adică, așa cum arată distinsul critic D.I. Suchianu în cartea *Nestemate cinematografice*, Bucureștiul lui Caragiale, cel de la 1876, a fost reconstituit în minusculul studio de pe strada Wilson.

Acest spațiu, cu o latură de 30 de metri și cu o alta de 10 metri, a fost inițial un laborator de sunet și, prin urmare, a trebuit să fie adaptat din mers cerințelor realizării unui proiect de o asemenea anvergură. A construi pe acest platou interioarele și, mai ales, exterioarele, era o adevărată aventură. Decorurile exterioare trebuiau construite bucată cu bucată, în fragmente mici, care permiteau, odată ce filmarea era terminată, să fie schimbate cu altele, pentru a recompune, în cele din urmă, întreg exteriorul. O mișcare de aparat trebuia ruptă în mai multe fragmente, tocmai pentru a se trece cu acțiunea în decorul următor, decor ce urma să fie construit. Doar ingeniozitatea și dăruirea totală a decoratorilor și a tehnicienilor a făcut ca acest proiect să fie dus până la capăt. În ciuda tuturor acestor piedici – să mai

adăugăm că nu o dată, din pricina raidurilor aeriene, lumina se întrerupea în mijlocul filmării, pentru ca, mai apoi, odată cu venirea ei, cadrele afectate să fie din nou filmate –, în cele 81 de zile de filmare s-au filmat cincizeci de metri utili pe zi, ceea ce, pe atunci, era o adevărată performanță. S-a filmat câte 12-14 ore pe zi, fiecare secvență s-a repetat, ca la teatru, de zeci de ori și numai după ce se împlinea din toate punctele de vedere se putea auzi: „Atenție! Motor! Acțiune!".

Premiera a avut loc la cinematograful *Aro* pe data de 22 martie 1943, iar presa vremii a consemnat uriașul succes al acestei pelicule care, calitativ, era situată cu certitudine la un nivel occidental. Filmul a fost interzis după 23 august 1944 și abia în 1953, odată cu centenarul Caragiale, a intrat din nou pe ecrane. Încă un amănunt. Pentru activitatea desfășurată în cele 22 de luni de muncă efectivă, Jean Georgescu a primit un onorariu de 250 000 lei, ceea ce însemna 10 000 de lei pe lună. Un figurant, în acele timpuri, era angajat cu 1 500 de lei pe zi. Un calcul simplu ne arată suma prin care a fost remunerat pe zi marele cineast român Jean Georgescu...

29.

Frank Capra

Destinul uneia dintre cele mai ciudate personalități ale lumii teatrale newyorkeze, Joseph Otto Kesselring, s-a conturat o dată pentru totdeauna în jurul anul 1939, când acesta a avut inspirația de a transforma un text dramatic, scris în genul horror, într-o comedie spumoasă și aiuritoare. Inspirat din mai multe texte de ziar, care anunțau crime misterioase, adesea macabre, dar și influențat de propria sa biografie, *Arsenic și dantelă veche* s-a dorit inițial a induce lectorului teamă și spaimă. Dar, când a fost citită pentru întâia oară într-o lectură cu public, piesa care istorisea secretul teribil a două bătrânele, criminale în serie, a stârnit, spre uimirea dramaturgului, hohote de râs.

Povestea este următoarea: aflat în preajma mariajului, un critic de teatru află cu stupoare că mătușile sale au ucis cu arsenic picurat în paharele de vin nu mai puțin de unsprezece bărbați. Aceștia sunt îngropați în beciul casei, cu ajutorul unchiului, un personaj ciudat, care se crede nimeni altul decât Teddy Roosevelt și care este convins că săpăturile din beciul casei (în fapt mormintele defuncților) sunt tranșee strategice pe care le face în... Canalul Panama.

Derutat de reacția primului său public, Kesselring, până atunci un autor obscur de comedii pe *Broadway*, a făcut câteva modificări și a mai lucrat timp de două luni pe situațiile care de acum deveneau tot mai comice, dar de un umor negru, ilar... Premiera din data de 10 ianuarie 1941 pe *Broadway*, la *Fulton Theater*, a fost un succes uriaș. Atât de mare, încât, după ce reprezentația a fost mutată la *Hudson*

Theater, începând din 1941 s-au jucat până la sfârşitul lui 1944 peste 1 400 de reprezentaţii cu un succes nebun. Meritul revine producătorilor Howard Lindsay şi Russel Crouse, care au intuit marele potenţial al acestui text scris de Joseph Otto Kesselring. Ca o ironie a sorţii, din cele douăsprezece piese de teatru scrise de acesta au supravieţuit doar patru, restul s-au pierdut, iar singurul text care încă se mai joacă şi astăzi pe Broadway este tocmai această savuroasă comedie.

Succesul piesei nu putea să treacă neobservat de către producătorii de film de la Hollywood. Încă de la primele reprezentaţii, *Warner Bros* a cumpărat dreptul de autor de la Kesselring şi a căutat mai apoi un scenarist şi un regizor capabili să transforme substanţa dramaturgică într-un veritabil scenariu de film fără ca irezistibilul comic al replicilor şi al situaţiilor să fie diminuat. Pentru scenariu au fost aleşi profesioniştii în ale scrisului de la *Warner Bros*, fraţii Julius J. şi Philip G. Epstein, care, în foarte scurt timp, au prezentat proiectul cinematografic mai marilor studioului. Nu s-au efectuat multe modificări, dar exista o condiţie recomandată de cei doi scenarişti. Aceea ca regizorul să fie Frank Capra, iar rolul principal, acela al lui Mortimer Brewster, să fie acordat lui Cary Grant.

Început în 1941, filmul a fost terminat abia în 1944, din pricina războiului. Şi asta, datorită în primul rând lui Capra, care a realizat în tot acest timp filme mobilizatoare pentru *Ministerul Propagandei* (un astfel de film a fost, printre altele, cunoscuta peliculă de război *De ce luptăm?*). În 1944 Capra termină, totuşi, de realizat *Arsenic şi dantelă veche*, care devine, din acel moment, unul dintre cele mai sclipitoare filme făcute vreodată pe baza unui text de teatru[166].

[166] Filmul de care ne ocupăm a devenit model de studiu pentru alte viitoare opere cinematografice, alte interpretări cinematografice celebre cum ar fi *Hamlet*-ul lui Laurence Olivier, *Romeo şi Julieta* în regia lui Franco Zeffirelli, *Prima pagină* şi *Apartamentul* realizate de Billy Wilder

Povestea lui Capra conține în structura sa evenimențială regula clasică a celor trei unități – de timp, spațiu și acțiune. Cu excepția începutului filmului și a exteriorului casei mătușilor (exterior care reprezintă un cimitir, realizat, de altfel, tot în platoul de filmare), filmul se derulează pe durata a aproximativ două ore și relatează cu un irezistibil farmec chinurile prin care dramaturgul Mortimer Brewster (Cary Grant) află de secretul mătușilor lui. Există în acest film un suspans unic, iar gradația, prin complicațiile și barocul situațional, transformă situația macabră într-o atitudine frivolă față de moarte.

Ritmul pe care îl dă Frank Capra filmului, prin realizarea unei savante mizanscene, oferă o uluitoare partitură actoricească lui Cary Grant. Star incontestabil al Hollywood-ului acelor ani, Grant joacă cu o dezinvoltură rar întâlnită uluiala, împărțită între crimele descoperite și ingenua sa soție, care, într-un fel sau în altul, trebuie ferită de descoperirea lui. Alură atletică de veritabil gigolo american, Cary Grant este pus de mizanscena lui Frank Capra, de soluțiile sale regizorale, să realizeze un adevărat balet comic, el însuși de un ritm amețitor. Ficțiunea incredibilă în datele sale este transformată în credibil în primul rând prin construcția personajelor și a relațiilor dintre ele. Marele merit îl are Capra, care a știut să construiască caracterele acestui film. Și mai ales a știut să dozeze aceste caractere, astfel încât fiecare în parte să fie receptat corect de către public.

Cele două mătuși, două bătrânele savuroase în candoarea lor criminală, fratele lui Mortimer, Jonathan, perpetuu evadat și urmărit de poliție (la rândul lui a ucis doisprezece oameni!), chirurgul plastician dr. Einstein (beat tot timpul), unchiul care se crede Teddy Roosevelt, șeful poli-

sau, ceva mai aproape de noi, adaptările după piese de Cehov făcute de Koncealovski și Nikita Mihalkov (*Unchiul Vania* și celebrul film inspirat din *Platonov*, *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*).

ţiei care nu crede în ruptul capului că în beciul casei s-ar ascunde unsprezece sau douăsprezece cadavre (cine le mai poate număra!?), un director de spital pentru nebuni înnebunit, la rândul lui, că nu mai are loc pentru pacienţi de tip Roosevelt (şi pentru aceasta caută cu disperare un... Napoleon), o prea răbdătoare proaspătă soţie care îşi pierde întâietatea în faţa preamulţilor otrăviţi cu arsenic – toate aceste personaje fac parte dintr-un unic bestiar caracteriologic de un farmec macabru, în care umorul, dublat de spaimă, îţi îngheaţă şira spinării, pentru a exploda într-un râs nebun, râs negru, râs a moarte...

Mai există în această operă cinematografică o anumită ştiinţă a manipulării obiectelor în raport cu intriga şi performanţa actoricească. Frank Capra nu a făcut teatru niciodată, dar, dincolo de intuiţia şi ştiinţa sa regizorală, era un frecvent spectator de teatru de pe Broadway. Ştia că actorul evoluează pe scenă în sensul indicat de regizor doar dacă acesta din urmă deţine ştiinţa unui raport special între obiecte, scenografie, pe de o parte, şi partitura interpretativă a actorului, pe de altă parte... Uşile apartamentului mătuşilor: cea de la intrare, cea de la beci, cea de la bucătărie – caracterizează, prin manipularea lor, un anumit fel de a fi al fiecărui personaj prezent în film. Scara pe care urcă Teddy Roosevelt – ca un deal aflat în plin asediu –, fereastra dincolo de care se găseşte casa soţiei lui Mortimer, lada de sub fereastră, care mai întotdeauna ascunde câte un cadavru, pendula veşnic stricată, trusa cu instrumentele chirurgicale ale falsului dr. Einstein, scaunele odihnitoare, dar şi loc de sfârşit al mai multor inşi, masa primitoare pe care se găsesc paharele umplute de vin, vin roşu asezonat cu arsenic (plus un strop de cianură) – toate acestea par a ascunde aprigi şi temătoare taine. Şi nu întâmplător această macabră poveste are loc în noaptea de Halloween, sărbătoarea duhurilor şi a spiritelor reîncarnate...

Mizanscena perfectă a lui Frank Capra naşte senzaţia unui crunt război purtat între personaje şi obiecte. Iar mo-

dul în care acestea inter-relaţionează, în care se completează sau se autolimitează unele de altele, sunt rodul unui simţ al observaţiei, al unui echilibru spectacular de o factură rar întâlnită. De altfel, de succesul piesei lui Kesselring se leagă şi marele succes al acestei adaptări cinematografice, considerate, alături de feeria *Viaţa e frumoasă*, pelicula realizată de Capra un an mai târziu, filme-reper ale comediei cinematografice americane.

În anul 1945 lumea întreagă ieşea, terifiată şi împuţinată, dintr-un lung şi uluitor război mondial. Milioanele de morţi încă nenumăraţi, oraşele afundate în cavernele lăsate de bombardamente duceau culpa colectivă către insuportabilitate. Singurătatea răscolea, iar bucuria unei păci mondiale era înăbuşită de o grandioasă neputinţă. Lecţia istoriei era dureroasă. Cinematograful era chemat să facă ceva, să spună acele poveşti de care individul avea nevoie ca spectacol de cinema şi nu ca spectacol al vieţii. Viaţa, aşa cum se prezenta ea, trebuia uitată. Dintre toate artele, doar cinematograful beneficia în acei ani de splendida facilitate de a pătrunde repede şi decisiv în inimile oamenilor.

Marile companii cinematografice americane au angajat sute de scenarişti, de scriitori, de tehnicieni ai scrisului filmic având datoria de a descoperi acele lucrări literare – romane, povestiri, piese de teatru – sau acele idei de aur care să refacă demnitatea pierdută a omului. Ce se întâmplase în toţi acei ani de război trebuia degrabă uitat, iar comediile, feeriile, filmele *pozitive* trebuiau urgent descoperite. Poate şi de aceea munca la scenariul filmului *Viaţa e frumoasă* a fost intensă. S-a lucrat mai multe luni cu mai multe echipe de scriitori, structura acestuia îmbrăcând rând pe rând mai multe variante (Frances Goodrich, Albert Hackett, Jo Swerling, Frank Capra, chiar şi James Stewart a fost cooptat în scrierea scenariului).

Povestea originală, *The Greatest Gift*, este scrisă în 1939 de Philip Van Doren Stern, dar a fost un eşec literar şi

doar îndârjirea scriitorului a făcut să nu se piardă. Astfel, pe propria sa cheltuială, a tipărit-o pe felicitări de Crăciun în 200 de exemplare şi le-a trimis familiei şi prietenilor. David Hamstead, producătorul principal de la *RKO*, a găsit întâmplător în ghiozdanul fiicei lui o astfel de carte poştală şi l-a impresionat povestea lui Stern. Imediat a prezentat-o agentului lui Cary Grant, mizând că actorul va intra în joc, dar acesta avea alte proiecte, astfel încât povestea a fost achiziţionată şi a zăcut ani de zile în rafturile companiei, până când, tot întâmplător, a ajuns pe masa de lucru a lui Frank Capra.

Story-ul este următorul: în ajunul Crăciunului, George Bailey se hotărăşte să moară. De aceea, îngerul său protector trebuie să-l salveze, „misiune" încredinţată lui Clarence Odboy, un înger de mâna a doua. Odboy nu are aripi de 200 de ani. Pentru a intra în *normalitate*, adică pentru a primi o pereche de aripi, este trimis să-l salveze pe George Bailey. Dar trebuie pregătit, sarcină ce cade pe umerii îngerilor Joseph şi Franklin, care-i vor povesti lui Odboy – şi prin aceasta şi nouă, celor care vedem filmul – întreaga viaţă a lui Bailey, din momentul naşterii până în acea nefastă zi a Crăciunului. Întreg filmul este traversat de flashbackuri în care vedem naşterea lui George, modul în care acesta, salvându-l de la înec pe fratele lui din apele îngheţate ale unui lac, îşi pierde auzul la o ureche, cum visează să plece din orăşelul său, Bedford Falls, pentru a vedea întreaga lume şi cum acest vis nu se poate împlini. Tatăl său are o bancă de credit, Bailey Building & Loan Association, iar aceasta trebuie condusă de George, deoarece fratele lui a plecat la studii şi, până se întoarce, cineva trebuie să aibă grijă de afacere. Dar timpul trece, George se căsătoreşte, apar copiii şi începe războiul. Falimentul băncii îl duce pe George la disperare. Hotărăşte să se sinucidă aruncându-se de pe pod în apele învolburate ale unui râu. Acum intervine îngerul. Acesta sare în apă înaintea lui Bailey, pentru ca mai apoi să strige după ajutor. George sare la rândul lui de pe

pod și, dintr-o victimă sigură, devine salvator. După ce ani de zile a construit case pe credit pentru oamenii simpli, George Bailey salvează acum un înger și își salvează astfel propria viață. Dar George se lasă greu convins că Odboy este un înger. „Dacă ești un înger salvator, plătește-mi tu datoriile", îi va spune îngerului. Dar Odboy nu poate să facă acest lucru. George izbucnește: „Mai bine nu m-aș fi născut!". Îngerul zâmbește: „Asta se poate rezolva!".

Practic, filmul acum începe. După mai bine de o oră și jumătate, abia acum se întâmplă cu adevărat ceva. Și ce se întâmplă este neobișnuit. Orașul Bedford Fall a dispărut. În locul lui se întinde insalubrul oraș Pottersville. Prin urmare, tot ce au construit de-a lungul vieții George și tatăl său nu mai există. Nu mai există nici familia lui, nici copiii, nici prietenii. Nenăscându-se, un om face ca multe lucruri, fapte și oameni să nu existe. În Pottersville nimeni nu-l recunoaște pe George, iar disperarea devine insuportabilă. Mai bine să fii dator la bancă, mai bine să faci pușcărie decât să fii un nimeni. Îngerul îl ascultă. Se pare că și asta se poate rezolva. Bedford Fall apare din nou. Acasă îl așteaptă familia și prietenii îngrijorați de dispariția lui. Printr-o chetă comună, datoria la bancă este achitată de toți aceia care au fost ajutați de firma lui George Bailey. Bucuria revederii este maximă. Noaptea Crăciunului poate să înceapă.

James Stewart este George Bailey. Frank Capra l-a distribuit înfruntând opoziția producătorilor de la *RKO*. Aceștia l-ar fi vrut pe Cary Grant sau chiar pe Garry Cooper. Capra cunoștea performanțele lui Stewart, mai ales cele de pe Broadway. Și era convins că George Bailey trebuia să fie întruchipat de James Stewart.

Regizor de situații și, mai ales, creator de prim-planuri, Capra credea în multiplele posibilități ale actorului. Știa că Stewart era unul dintre puținii actori care putea să treacă cu ușurință de la dramă la comedie, iar povestea din *Viața este minunată* cerea acest lucru cu prisosință. Și Capra a

avut dreptate. Există trei secvenţe de magistrală interpretare actoricească, asupra cărora aş dori să mă opresc.

Înainte de a vrea să se sinucidă, George bea câteva pahare la un bar din orăşel. Ochii îi sunt dilataţi, iar întreaga lumină a feţei este estompată de o cruntă deznădejde. Cere implorare de la Dumnezeu: „Ştiu că nu cred în tine, Doamne, dar ajută-mă!". Îşi duce mâna uşor la gură, ca şi cum ar muşca din ea, şi atunci ochii aproape îi încremenesc în gol. Ştie ce are de făcut. Este ultima soluţie. Se va sinucide.

Al doilea moment îl constituie secvenţele când realizează că George Bailey nu există, că Bedford Fall nu există şi că tot ce a trăit el cândva nu va exista niciodată. De data aceasta, încremenirea şi dilatarea interpretării la nivelul prim-planurilor sunt înlocuite de uluială şi apoi de o haotică disperare. Ochii lui Stewart joacă nu hotărârea unui om care va muri, ci a unuia care nici măcar nu a trăit. Care pur şi simplu nu există. Crucea fratelui său din cimitir arată clar că acesta a murit în copilărie, înecat. Şi atunci deznădejdea este cumplită, iar singurătatea devine de nesuportat.

Al treilea moment îl reprezintă finalul filmului. George Bailey este redat timpului său, familiei, prietenilor. Este noaptea de Crăciun, iar miracolul sfintei sărbători este tocmai această constatare: viaţa trebuie trăită ca un dar, în fiecare clipă de la naştere până la moarte. Omul, în unicitatea lui, este de neînlocuit. În mijlocul bucuriei generale, Bailey va constata că ţine în mână o carte. O carte dăruită de îngerul Odboy: *Tom Sawyer*. O deschide. Pe prima pagină este o dedicaţie: „Nici un om nu este pierdut dacă are prieteni. Mulţumesc de aripi!".

30.

Vittorio de Sica

Un furt, un copil, o călătorie. O călătorie cât o rătăcire. În 1921, cu 27 de ani înainte de apariţia capodoperei neorealismului italian *Hoţi de biciclete*, Chaplin realiza primul lui lungmetraj, *Piciul*, film în care debuta meteoric celebrul copil Jackie Hoogan. Din perspectiva istorică a evoluţiei şi dezvoltării cinematografului, nu de puţine ori s-a vorbit despre acurateţea şi realismul privirii lui Chaplin asupra mediului marginal, a acelei lumi aflată la marginea societăţii. Străzile periferice ale unui cartier care aminteşte de un adevărat ghetou, adevărat labirint în care hoinăresc Chaplin şi micul orfan, interiorul locuinţei lui Chaplin, insalubru, dar plin de un anumit farmec al promiscuităţii, fac din acest film, încadrat total temei familiei şi a rezistenţei împotriva tuturor intemperiilor de ordin interior sau exterior, primul film neorealist din istoria cinematografului, cu mulţi ani înaintea apariţiei acestuia ca şcoală şi curent.

Aşezată în ordinea filmelor în care o anumită realitate – în orice caz, nu cea frumoasă! – este văzută prin ochii unui copil, a unui alt copil, analiza lucidă care se face în cel mai important film a lui de Sica, *Ladri di biciclete* (*Hoţi de biciclete*), devine un studiu, uneori prea decisiv, al unei realităţi a Italiei decapitate de război, al unei realităţi sociale devastate de dictatură, al unor caractere care se caută îndelung – toate acestea, într-o formulă cinematografică de o covârşitoare emoţie. Emoţie şi mai ales căldură în ceea ce priveşte relaţia dintre tată şi copil. Există în acest *Hoţi de biciclete* o anumită candoare, un fior al căutării umane, care transcende realita-

tea socială. Povestea, simplă în esenţa ei[167], se dezvoltă aparent ca un cumul de secvenţe disparate, dar fiecare dintre acestea se dovedesc a fi pagini filmice de o rară măiestrie regizorală. Secvenţe ca amanetarea aşternuturilor, furtul bicicletei, căutarea bicicletei în talciocul de vechituri, ploaia şi adăpostirea celor doi, cearta dintre tată şi fiu, pierderea şi mai apoi regăsirea copilului, împăcarea şi interiorul restaurantului, finalul cu furtul bicicletei sunt substanţe filmice care cer o analiză amănunţită şi care, totodată, ne arată modul în care un Rossellini sau Visconti se despart de realitatea neorealistă a lui Vittorio de Sica.

În acest sens, se poate vorbi de mai multe tipuri de neorealism, în funcţie de operele fiecărui cineast citat. Un neorealism miraculos – cum afirmă Pascal Bonitzer – la Rossellini, un neorealism crud la Visconti, un neorealism inocent şi cald la de Sica, un neorealism somptuos şi tragic la de Santis.

Mare admirator al operei lui Charles Chaplin, Vittorio de Sica este unul din cei mai valoroşi cineaşti ai neorealismului italian. Alături de Roberto Rossellini (*Roma, oraş deschis*, *Paisà*), Luchino Visconti (*Obsesie*, *Pământul se cutremură*), Giuseppe de Santis (*Roma, orele 11*, *Orez amar*), Renato Castellani (*De doi bani*

[167] Antonio Ricci este un şomer căruia îi vine rândul să primească o slujbă. Condiţia este ca Ricci să aibă o bicicletă. Dacă nu, postul zboară spre alţii din mulţimea de şomeri. Înspăimântaţi că acest lucru s-ar putea întâmpla, Ricci şi soţia lui îşi amanetează aşternuturile pentru a cumpăra o bicicletă. Dar în prima zi de servici, în timp ce, suit pe o scară, lipeşte un poster cu diva filmului american Rita Haiworth, lui Ricci i se fură bicicleta. Împreună cu fiul său, Bruno, pleacă în căutarea bicicletei, trecând prin diferite spaţii şi întâmplări. În cele din urmă, Ricci hotărăşte să fure la rândul lui o bicicletă. Este prins, dar mulţimea de oameni strânşi în jurul său hotărăşte să-i dea drumul. Ţinându-se de mână, într-o deplină compasiune colectivă, cei doi, tată şi fiu, se vor îndepărta pe o stradă, într-o compoziţie care aminteşte de finalurile filmelor lui Charles Chaplin, cu vagabondul îndepărtându-se într-o direcţie de nimeni ştiută...

speranță, *Sub soarele Romei*), de Sica descoperă și observă realitatea sumbră a unei Italii răvășite social, material, moral de războiul abia încheiat. Sistematizatorul și teoreticianul acestui curent, scenaristul Cezare Zavattini (cel care se face „vinovat" de scrierea scenariilor *Sciusia*, *Hoți de biciclete*, *Umberto D*, *Miracol la Milano*, *Roma, orele 11*, *Ciociara*, *Vânătoare tragică*) spunea: „Ideea mea fixă este aceea să deromanțez cinematograful. Aș vrea să-i învăț pe oameni să privească viața cotidiană cu aceeași pasiune pe care o pun când citesc o carte"[168]. Pentru întâia oară, această anumită privire a vieții prin deromantizarea ei aducea pe ecran o cu totul altă abordare a analizei personajelor precum și a situațiilor surprinse în raport cu realitatea socială. Astfel ambianța la Vittorio de Sica devine un deziderat al unei novatoare stilistici dedicate planului al doilea. Din acest punct de vedere, cineastul italian, face o figură aparte, în continuarea experiențelor regizorale ale unor iluștri stiliști ai perspectivei cinematografice, ai planului doi, cum au fost Wyler, Murnau, Milestone ș.a.

Pentru a înțelege mai bine semnificațiile apariției peliculei *Hoți de biciclete* și modul prin care acest film depășește neorealismul, înscriindu-l într-o anumită sintaxă de poetică cinematografică, trebuie să începem cu... începuturile.

Încă de la *Roma, oraș deschis* (1945) – pelicula lui Rossellini este recunoscută oficial ca primă operă neorealistă[169] – neorealismul se anunță a fi un nou stil, un nou

[168] Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu, *Cinema... Un secol și ceva*, Editura Curtea Veche, București, 2002, p. 454.

[169] Unii comentatori consideră că debutul lui Luchino Visconti, *Obsesie*, ecranizare a romanului *Poștașul sună întotdeauna de două ori* al scriitorului american James Cain, este opera care deschide, în esență, neorealismul. Astfel, Étienne Fuzzelier crede că „*Obsesie* este începutul unui cinematograf în care mediul devine mai interesant decât evenimentele. Iar stilul somptuos și precis al lui Visconti vrea să dezvăluie adevărul profund al oamenilor, ceea ce reprezintă mai mult decât neorealismul, reprezintă secretul unei noi realități". Remarcabil e că romanul lui Cain este

curent estetic. Analizând neorealismul, criticul Ioan Lazăr vorbește despre o stare de spirit: „Noul stil a lui Rossellini derivă dintr-o autenticitate a realității umane, existențiale, fără a o reduce la aspectul ei sociologic, documentar, reportericesc. Filmul pare un documentar romanțat despre Roma pe timp de război, făcând totuși o critică vizibilă a realității. Destinele individuale sunt interferate într-o evoluție corală, a întregii colectivități ultragiate. Ambianța este una realistă, iar autenticitatea vine mai degrabă de la realitatea care se naște ea însăși și se manifestă cinematografic, nefiind mortificată într-o interpretare preconcepută și rigidă (după mărturia lui Rossellini). Nu avem un spectacol regizat, ci o regie a vieții spectaculare prin infinitele ei posibilități de exprimare”[170].

adaptat pentru ecran de un grup de scenariști din Milano ai revistei „Cinema”, oameni de film, care au jucat un rol decisiv în argumentarea și verticalizarea curentului neorealist în cinematografia italiană: Mario Alicarta, Gianni Puccini, Antonio Pietrangeli și Giuseppe de Santis. *Obsesie* a fost terminat în 1943, dar a fost interzis de cenzura vremii. Mai mult, autoritățile fasciste italiene au decis distrugerea filmului, adică topirea tuturor copiilor pozitive ale peliculei, precum și a negativului. Dar Visconti a ascuns un negativ, după care, ulterior, au fost realizate alte pozitive, *Obsesie* fiind astfel salvat de la pieire.

În ceea ce privește filmul lui Rossellini *Roma, oraș deschis*, există o extraordiară preocupare de integrare a destinelor individuale în concertul total al spațiului, al habitatului. Filmul începe în Piața Spaniei din Roma, acolo unde se va opri un camion din care vor coborî soldații germani. Totul este observat de la o fereastră pe care privește Manfredi. El este personajul căutat de germani și, ca atare, va scăpa fugind peste acoperișurile caselor romane. Finalul este, de asemenea, generos din punctul de vedere al ambianței: în timp ce preotul este împușcat într-un poligon al armatei germane, un grup de copii va cânta pe străzile orașului Roma. De altfel, această poetică a prezentării spațiului orașului se va regăsi în toate filmele neorealiste, o semnificație mai aparte dobândind în filmele lui de Sica: *Hoți de biciclete*, *Miracol la Milano*, *Umberto D*.

170 Ioan Lazăr, *Teme și stiluri cinematografice*, Editura Meridiane, București, 1987, p. 390.

Până la urmă, neorealism înseamnă o anumită perspectivă a calității documentaristice dată imaginii; neorealism înseamnă refuzul construcției clasice, prin urmare al decupajului clasic, și asta pentru o mai acută senzație de prospețime și spontaneitate, rezultanta fiind o imagine a unei realități netrucate, nefardate; neorealism înseamnă improvizația și adecvarea situației la spațiul filmării propriu-zise, conform faptului de viață propus în scenariu; neorealism înseamnă folosirea spațiilor naturale, interioare și exterioare, de cele mai multe ori cu caracter marginal, pauper, înseamnă refuzul luminii artificiale, considerată ca vinovată pentru excesul de calofilie al filmului american și nu numai; neorealism înseamnă actori amatori proveniți, cel mai adesea, ei înșiși din marginea societății, înseamnă un montaj narativ care amintește de concepțiile de montaj ale unui Pudovkin. Tema rătăcirii, a căutării, a rezistenței sunt temele model ale filmului neorealist italian.

De-a lungul istoriei cinematografului universal, s-a vorbit fie de primatul producătorului, fie de cel al regizorului, al directorului de fotografie și, nu în ultimul rând, al actorului. Acest primat însemna, mai întotdeauna, o pecete, o garanție a calității operei cinematografice. O garanție a succesului, indiferent pe ce palier s-ar situa el.

S-a afirmat că entuziasmul realizării producției *Hoți de biciclete* a fost atât de mare, încât meritele individuale ale fiecărui participant în construcția acestui film s-au topit într-un tot al unei formidabile energii creatoare colective. Alături de un Alain Rémond, credem că există în acest film „al învinșilor, al victimelor al «looser»-ilor striviți de regula unui joc pe care nu îl înțeleg și pentru care nu sunt făcuți, dar sunt condamnați la solitudine, la eșec, la neputință”[171] o

171 Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu, *Cinema... Un secol și ceva*, Editura Curtea Veche, București, 2002, p. 186.

perfectă frazare cinematografică, o inteligentă continuitate narativă şi rigoare vizuală, o ştiinţă arhitecturală a întregului fără a se uita construcţia desăvârşită a fiecărei secvenţe, a fiecărui cadru în parte, există o ştiinţă a decupării şi a adecvării limbajului cinematografic la situaţia descrisă, la faptul de viaţă surprins, încât toate acestea la un loc fac ca acest film să depăşescă plaja, totuşi limitată, a neorealismului. Articularea povestirii, construcţia şi analiza personajelor, o anume seninătate şi candoare în experimentarea unor formule de narare cinematografică „aruncă" filmul printre marile poveşti şi pe Vittorio de Sica în rândul marilor povestitori ai cinematografiei universale. Sigur că fără aportul entuziast şi susţinerea unei întregi echipe de filmare rezultatul nu ar fi fost acelaşi, dar să dăm întâietate dirijorului vizual, pentru că, este bine să ştim în permanenţă acest lucru, starea de emoţie, de graţie, de totală împlinire vizuală i se datorează în primul rând regizorului. Până la urmă, acest film frumos şi sfâşietor aparţine creatorului filmelor *Sciuscià*, *Umberto D.*, *Miracol la Milano*, *Ciociara*, *Floarea soarelui*. Adică aparţine fermecătorului actor şi marelui regizor italian Vittorio de Sica.

Sunt cineaşti care iubesc poveştile (cineaşti ai iubirii, cineaşti ai singurătăţii, cineaşti ai dreptăţii, cineaşti ai armelor etc.), sunt cineaşti care iubesc formulele regizorale (cineaşti de prim-plan, cineaşti de plan secund, cineaşti de complicate arabescuri secvenţiale, cineaşti ai mişcării, cineaşti ai staticului, cineaşti ai ritmului, cineaşti ai „zgomotului vizual" etc.), sunt cineaşti care iubesc box-office-ul, sunt cineaşti care iubesc covorul roşu, interviurile şi şampaniile scumpe. În schimb, doar câţiva regizori, astăzi din ce în ce mai puţini, iubesc faţa omului, doar câţiva dintre aceştia văd într-un gest, într-o privire, într-o paloare a ochilor, într-un tremur al pleoapelor, într-un fir al unor cearcăne rebele, într-o umbră căzută peste ochi, într-un murmur al unor buze un întreg univers. În fond, marile poveşti cinematografice de aici încep şi aici trebuie să sfârşească. De aceea sunt regizori care

reuşesc, grație unei cuminți și curate căutări, să facă din chipul uman o hartă interioară, în care artistul intră cu smerenie și depune mărturie în favoarea omului, în favoarea vieții[172]. Vittorio de Sica face parte din această ultimă galerie de regizori, care transformă personaje marginale și fapte banale în biografii complexe demne de marile tragedii antice. *Hoți de biciclete* face ca faptul și structura complexă a filmului să stea pe același palier cu simplitatea.

Cel mai greu lucru este să fii simplu (nu simplist!), să spui povești simple și, mai ales, să le narezi ca și cum tu, artistul, nu ai fi acolo. Ca și cum ele, poveștile, s-ar naște de la sine, așa cum cresc florile, așa cum crește iarba, ca și cum tu nu ai face altceva decât să te apleci și să le ridici, cu aerul că nu ai făcut nimic extraordinar, că ceea ce faci tu este în ordinea firii și că – mare amăgire! – oricare dintre muritori ar putea-o face.

Astfel, surprinderea vieții în complexitatea simplității ei trebuie să fie egală aceleia prin care tu reușești să dăruiești

172 Există un moment în pregătirea filmului, în pre-producția acestuia, care presupune tocmai acest lucru. Este vorba de castingul de actori. Nu întotdeauna regizorul știe cu ce actori va lucra sau, alteori, așteptările nu sunt pe măsura speranțelor. De aceea, în multe cazuri, căutările și ședințele de casting se prelungesc nefiresc de mult (este și cazul filmului de față, actorul principal, Lamberto Maggiorani, a fost găsit după îndelungi căutări, el fiind în acel moment un zidar aflat într-un șomaj prelungit), deoarece regizorul caută *acea* față, *acea* siluetă, *acei* ochi. Pentru a se convinge de temeinicia unei adevărate și performante selecții, regizorul apelează la mai multe probe de casting. Una dintre ele constă în filmarea actorului sau actorilor folosind un dialog sau o situație existentă în scenariul literar. Și atunci, nu de puține ori, regizorul cere directorului de fotografie – dacă acesta acceptă, desigur – să filmeze el însuși aceste probe, să se apropie de ochii actorilor. O simplă atingere a umărului celui care filmează duce la strângerea cadrului cinematografic până la un gros-plan al ochilor. Apoi, în liniște, în perfectă intimitate, regizorul privește aceste imagini și abia la urmă ia o decizie. Nu de puține ori, în urma acestui proces de casting, se ajunge la adevărate surprize care dau naștere uneori unor revelații actoricești.

pe pânză, prin lumină, credința ta în oameni, în faptele acestora. Să te apropii de om folosindu-te de aparatul de filmat cu tăcere și smerenie, ca și atunci când intri într-o catedrală. Un om poate avea greutatea unei catedrale. Și totuși, câtă simplitate a apăsării simțim atunci când privim o astfel de construcție. Atunci când privim un om. Un om, un actor, un personaj. Ca la Shakespeare sau Cehov. Ca la Rembrandt sau Renoir. Ca la Chaplin sau Kieslowski.

În cele ce urmează, vom încerca a radiografia câteva secvențe esențiale prin care de Sica ne povestește cum furtul, gest banal, al unei biciclete, obiect banal, poate să emoționeze ca un concert de Vivaldi, Beethoven, Mozart. Depinde de dirijor sau de orchestră. Și, poate, în cele din urmă, mai depinde de profesorul tău de măiestrie, de mentorul tău, de îngerul tău păzitor care ți-a predicat mai mult sau mai puțin religia simplității.

Suntem în anul 1949, iar neorealismul se născuse de câțiva ani. Revoluția cinematografică datorată acestui curent nu a determinat doar o repoziționare a filmul italian pe grila majoră a filmului universal, nu a însemnat doar apariția unor filme care au influențat decisiv cinematografia europeană și americană deopotrivă, ci a însemnat și o nouă conștientizare, o nouă abordare și raportare la meseriile tradiționale din interiorul unei echipe de filmare. Dorim a spune că filmele făcute în această perioadă sunt născute într-un climat de entuziasm general, de multe ori invers proporțional cu salariile sau contractele plătite. Lumea, atunci (de la travelling-iști la recuziteri, de la machiori la șefi de producție), iubea arta filmului, iubea zilele și nopțile de filmare, iubea deplasările și sutele de covrigi mâncați în loc de prânz sau cină, componenții echipelor de filmare aveau o înțelegere pentru faptul filmic, uneori superioară zilelor de astăzi, iar bucuria fiecărei secvențe realizate, împlinite, acolo pe platoul de filmare, era bucuria adevărată, sinceră a reconstruirii și a împlinii a unui cinematograf adevărat.

Dacă, în general, neorealismul italian scoate din anonimat personaje de plan secund pentru a le aduce în față, poziționându-le în topul narațiunii cinematografice, expunându-le diferitelor situații de viață, făcându-le să se identifice cu spectatorii din sala de cinematograf, făcându-le să fie privite cu detașare dar și cu o anumită compătimire, Vittorio de Sica merge mai departe. Folosindu-se de un întreg arsenal de mijloace și procedee neorealiste, el redimensionează făptura umană, o recâștigă și, dincolo de demnitatea pe care i-o conferă, îi mai așază pe frunte o aură. O aură a solitudinii, a speranței, a credinței. De aici reiese un aspect interesant al neorealismului lui de Sica. Personajele sale rătăcesc în spații populate de oameni și obiecte nu dintre cele mai imaculate. Viața în Italia era așa cum era. Era așa cum o lăsase un crâncen război mondial. Din mizeria și murdăria socială și morală, de Sica purifică personajele sale, curățindu-le și pregătindu-le pentru un anumit zbor către puritate și inocență (a se vedea finalul din *Miracol la Milano*).

Strălucit actor de teatru, mai ales de comedie[173], Vittorio de Sica a știut încă de la primele sale apropieri de cinema să descopere omul, să descopere problemele sale intime, lipsurile, bucuriile, necazurile, în așa fel încât la finalul explorării vizuale

173 Încă din anii copilăriei își descoperă vocația pentru teatru. Începe cu mici spectacole improvizate date pentru prietenii săi din cartier (se naște în frumosul și micul orășel Sora, provincia Frosinone), pentru ca în anii primului război mondial să distreze răniții de război din spitalele Italiei. La 21 de ani este angajat în cunoscuta companie teatrală a Tatianei Pavlova. În 1935 fondează propria sa companie, unde își formează un stil comic șmecheresc, ușor sentimental și cu aer de pușlama tomnatică. Devine celebru, iar în cinema va intra la vârsta de 17 ani și în anii celui de-al doilea război mondial ajunge una dintre cele mai cunoscute și apreciate vedete de film italiene. Rolul care îi aduce celebritatea este cel din filmul lui Mario Camerini, al cărui stil îl va marca și urmări toată viața, *Bărbații, ce bofomani!* De asemenea, întâlnirea cu scenaristul Cezare Zavattini va fi decisivă, acesta devenind colaborator apropiat la aproape toate filme sale.

noi, spectatorii din sala de cinematograf, să deținem o dimensiune complexă a lumii din care facem parte. Poate că nici un alt curent din istoria filmului nu a vorbit atât de mult precum neorealismul despre acea lume a contemporaneității cineastului, despre acea lume în care artistul se năștea, creștea, se forma pentru a o privi mai pe urmă cu o maximă și, uneori, dureroasă luciditate. Spune de Sica: „Poate că este o pură prezumție, dar mi-e foarte greu să renunț la convingerea că sunt capabil să înțeleg oamenii, sentimentele lor, suferințele lor, dramele lor. Această convingere se sprijină pe o lungă și dură experiență. Și eu am suferit mult și greu. Din tinerețe am cunoscut decepția, amărăciunea, renunțarea. E o experiență de neuitat, care ne însoțește o viață întreagă și care se perpetuează în acea nevoie peremptorie și misterioasă de a privi în jurul nostru cu ochi înțelegători și generoși, de a discerne sub aparențe și ficțiune drama ascunsă a fiecărui om. Ne amintim marile principii ale revoluției franceze: Libertate, Egalitate, Fraternitate. Credem în ele, avem nevoie să credem în ele, chiar și atunci când noile atrocități care se comit în lume ar trebui să ne facă să ne îndoim de umanitatea oamenilor. Dar suferințele conțin, în același timp, o otravă și un antidot. Suferind, oamenii se întorc la bazele uitate ale culturii noastre, ale credinței noastre, ale naturii noastre. [...] Și odată cu ei arta, al cărei limbaj este prin esență uman. În consecință, același lucru se întâmplă și cu arta cinematografică. Cinematograful pare un lucru simplu, aproape un joc. Dar acest joc se transformă de la sine în artă când este vorba de Charles Chaplin, Rene Clair, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Pietro Germi sau de mine. Noi am făcut ca acest joc să fie adevăr, un mesaj care merge drept la inima oamenilor de astăzi și care mâine va rămâne valabil. [...] De aceea am coborât aparatele în stradă, și am dezgolit chipul mizeriei și al suferinței din Italia postbelică..."[174].

[174] „Caiet de documentare cinematografică", nr. 2-5/1975, p. 95.

Am insistat pe acest citat pentru a descoperi ceea ce se întâmplă, cum se gândește și mai ales cum se crede cu sinceritate în spatele unei creații cinematografice monumentale, precum în cazul lui Vittorio de Sica. Desigur că astăzi un astfel de citat, un astfel de crez, o astfel de implicare a cineastului în mijlocul mizeriei și suferinței sociale ar putea să ne dea o anumită cheie de înțelegere și receptare a filmului ușor stângistă, dar nu trebuie să uităm realitatea socială a acelor ani, nu numai în Italia, dar și în întreaga Europă. Departe de a fi un formalist în gândire și execuție, de Sica știe mai bine decât nimeni altul să-și orchestreze realitatea în așa fel încât, la capătul simfoniei, senzația de împlinire, senzația de căutare și sondare socială să se împlinească total din punct de vedere estetic. Filmele lui de Sica, desigur cele majore, sunt filme care respiră frumosul chiar în detrimentul lumii pe care cineastul o arată. El știe că, odată coborât în mijlocul străzii, acolo unde observă suferința și sărăcia, nu poate să rămână prizonierul marginalului, al pauperității, al pubelelor și maidanelor murdare; de Sica se ridică peste toate acestea, în personale și unice acolade poetice. Astfel, filmele sale emoționează. Arta poetică a regizorului stă într-o simplă și elocventă declarație: „Adevăratul sens al filmelor mele este căutarea solidarității umane, lupta împotriva egoismului și indiferenței”[175].

Hoți de biciclete debutează cu imaginea unor blocuri paupere aflate la periferia Romei. Austeritatea acestora vine oarecum în contradicție cu lumina albă, blândă a unei zile însorite. Pe scara[176] exterioară a unei clădiri – Casa de șomaj a cartierului – se află un funcționar-sindicalist care mestecă

[175] *Ibidem*, p. 99.

[176] Scara are valoare de metaforă în filmul lui de Sica. Când va primi slujba, Ricci va urca pe acea scară. Când i se va fura bicicleta se va găsi pe o altă scară. Iar când își va da seama că nu băiatul său este cel înecat în apele râului îl va vedea pe Bruno – fiul său – sus, la capătul altor scări.

de zor un trabuc între dinţi. Jos, la baza scării, stau câteva zeci de şomeri privind în sus cu speranţă. Se aude numele: „Ricci... Ricci... unde este Ricci?”. Un bărbat părăseşte mulţimea în căutarea lui Ricci. Într-un nou plan general, bărbatul trece o stradă şi-l găseşte pe Ricci afundat în gânduri, stând lângă o fântână publică. Cuvintele muncitorului îl trezesc pe bărbat: „Hei, Ricci... eşti surd? Te cheamă... hai, vino repede”. Printr-o panoramare Ricci trece strada şi se apropie de cel care l-a strigat. În câteva cadre vom afla că acesta a primit o slujbă. Dar ea este condiţionată de posesia unei biciclete. Atunci când realizează că Ricci ezită, funcţionarul ameninţă: „Să fie clar Ricci. Ai sau nu ai bicicletă? Dacă nu ai, trebuie să dai postul altuia...”.

În teatru, de Sica a fost îndrăgostit de *commedia dell'arte*. A înţeles şi a învăţat mai apoi toate mecanismele *muncii actorului cu sine însuşi* moştenite de sistemul lui Stanislavski. Şi, dincolo de improvizaţie, dincolo de structurile fixe ale teatrului realist, ştia cum să-şi plaseze şi, mai ales, cum să-şi descopere personajele importante dincolo de cuvinte. Prin gesturi, atitudini sau anumite poziţionări în spaţiile de filmare găsite. Astfel, Ricci nu face parte din mulţime. Este undeva în afara ei. Citirea de către sindicalist a foii cu noile slujbe pare că nu îl interesează. El, dincolo de mulţimea agitată de şomeri, pare a se afla în acel loc ca din întâmplare. Sau ca şi cum ar fi trecut pe acolo şi atât. Este singur şi trebuie strigat de mai multe ori pentru ca să realizeze că, în sfârşit, se află pe lista norocoşilor. Astfel, Ricci va traversa strada şi va urca pe acea scară exterioară a imobilului până în dreptul funcţionarului. Să nu uităm că acţiunea filmului are loc în 1946-1947, la câţiva ani de la sfârşitul războiului. Bănuim că Ricci a mai avut o altă slujbă, tot sezonieră. Bănuim, după numărul de şomeri strânşi în faţa Casei pentru şomaj, că o slujbă, indiferent de natura ei, este rară. Din ce în ce mai rară. Figura lui Ricci, uşor indiferentă, postarea acestuia dincolo de mulţimea agitată ne duce cu gândul la o anumită stare de renunţare, de blazare a perso-

najului. Aproape ca o mască. Cu alte cuvinte și el a făcut parte cândva – lunile trecute? anul trecut? – din mulțimea care spera. Dar de fiecare dată i-a fost întors spatele. Este ca și cum ai juca la loterie. La un moment dat, te saturi. Renunți, nu mai vrei, dar dai târcoale pe acolo pe unde norocul ar putea totuși să apară. Ricci nu este un luptător. În secvența a doua, atunci când îi spune soției sale că este angajat doar dacă va avea o bicicletă, deznădejdea acestuia este vecină cu disperarea. Aproape că ar vrea să renunțe. Cea care găsește soluția este soția sa. Ea va amaneta lenjeria de pat pentru a putea cumpăra bicicleta. Ajunși aici, putem spune că Ricci este prezent în prima secvență tocmai din pricina soției lui. A gurii acesteia. El este bărbat și ca atare trebuie să muncească. Prin urmare, în fiecare zi trebuie să stea acolo, în stradă, în fața norocului. Adică a slujbei care într-o zi va veni.

Și iată că este strigat. Slujba apare. Dar Ricci pare absent. Trebuie să fie strigat și scos din letargia sa. Pentru câteva clipe, speranța pune stăpânire pe Ricci. Va avea o slujbă... dar nu are bicicletă. Nu spune asta funcționarului, dar, din nou, deznădejdea pune stăpânire pe el. Aproape ca un blestem. Totul se amplifică, deoarece ochii lui sunt pândiți de alte zeci de priviri. Dacă nu are bicicletă, aproape sigur că toți cei din jurul său au o bicicletă. Altfel spus, aceștia, șomerii, îi vor lua slujba. Așa că tace. Va coborî scările, din nou cu un aer absent. Dar altul decât cel de acum câteva clipe. Este convins că mâine se va găsi lângă aceeași fântână. În același loc. Și din nou va fi prezent și absent în fața norocului... De unde Dumnezeu și mai ales cu ce să-și cumpere el o bicicletă?...

Margarita Carmen Dolores Cansino este fiica unui celebru dansator de flamenco spaniol originar din Castilleja de la Cuesta, Spania, pe nume Eduardo Cansino. În 1913 acesta o cunoaște în Brooklyn, New-York, pe cea care avea să-i devină soție, Volga Hayworth. Încă de la primii ani, Margarita Carmen are numeroase prezențe, alături de părinții

ei, în cluburile de noapte ale Californiei şi, mai ales, în cluburile pentru străini din Tijuana, Mexico. După numeroase tentative de a colabora cu cinematograful, Margarita, de acum purtând numele de Rita Cansino, semnează un contract de imagine cu regele cosmeticelor, Max Factor. Abia acum vor începe adevăratele colaborări cu marile studiouri ale Hollywoodului. Rita Cansino devine în scurt timp una dintre cele mai mari sex-simboluri ale filmului american şi, sub noul nume ales, Rita Hayworth, va colabora cu regizori importanţi ai vremii: Georges Cukor, Howard Hawks, Raoul Walsh, Orson Welles. În doar câţiva ani, aceştia o vor duce pe Rita către celebritate. Perioada dintre septembrie şi decembrie 1945 o găseşte pe Rita muncind la filmul noir *Gilda* în regia lui Charles Vidor, care va avea premiera în primele săptămâni ale lui 1946. Filmul nu a fost un succes şi, dacă rămâne în istoria cinematografiei americane, aceasta nu se datorează doar faptului că este filmul în care Rita Hayworth joacă ultimul rol al carierei sale de femeie fatală. Rămâne şi datorită unui amănunt important. Fără de care, poate, nici filmul *Hoţi de biciclete* nu ar fi existat…

Filmul american a fost extraordinar de bine primit în Italia după sfârşitul celui de-al doilea război mondial. Filmele de aventuri, filmele de iubire, filmele poliţiste, fantastice şi noir, cu extraordinari eroi şi eroine, cu poveşti siropoase şi ameţitoare încântau publicul italian. Poate că niciodată în Italia setea de film american nu a fost resimţită mai acut decât ca acum. Lumea dorea să se bucure de linişte de după *marele coşmar*, iar culpa colaborării cu Germania fascistă trebuia repede uitată. Refugiul nu putea fi decât în cinematografe, aflate la acea oră sub un adevărat asediu al filmului american. Biletele erau ieftine, iar Italia descoperea acum, după ani de dictatură, cinematograful american. Sărăcia italiană contrapuncta cu luxul orbitor în care trăiau personajele din filmele americane în timp ce magia Hollywoodului atrăgea ca un magnet publicul la uşile cinematografelor. Se spunea că în acei ani italienii ştiau să facă trei lucruri: să mănânce pâine neagră, să facă sex şi să vadă filme americane.

Și, nu rareori, toate aceste lucruri se întâmplau deodată. Și asta chiar în sala de cinema...

Pe Ricci al nostru nu îl vedem niciodată intrând în sala de cinema. Nici nu ar fi putut să facă acest lucru în goana sa pentru recuperarea bicicletei. Și totuși, de acest fapt, de furtul în sine, este responsabil tot cinematograful american. Mai exact vinovată este fosta Margarita Carmen Dolores Cansino. Mai pe scurt Rita Hayworth... Adică Gilda...

Ricci și-a cumpărat, până la urmă, bicicleta și iată-l acum, după ce a trecut pe la centrul de afișaj al primăriei din Roma, plecând să lipească afișe. Următoarea secvență se întâmplă pe străzile Romei, unde Ricci, alături de alți bicicliști, pleacă spre locurile de muncă. Este dimineață, iar lumina dă un puternic sentiment de siguranță, de liniște. Curând, toți bicicliștii vor trece prin *Porta Pinciana* și se vor topi în tumultul marelui oraș. De aici înainte, viața poate începe altfel pentru Ricci și familia sa[177].

Ajunși pe o stradă, doi prieteni îl ajută pe Ricci în noua sa meserie, aceea de a lipi afișe de film. Există o conversație între cei doi și Ricci, în care de Sica pare mai mult să ascundă decât să lămurească, lucru nemaiîntâlnit în filmul neorealist italian. Colegul de muncă îi explică lui Ricci: „Atunci, uite... mai întâi îi pui un pic de lipici, așa pe perete, apoi după asta, pui afișul... uite, așa... drept... după asta mai pui un strat subțire de lipici... în felul ăsta, afișul se usucă bine și nu are nici o cută. Te-ai prins? Pentru că, dacă lași aici câteva cute, inspectorul trece, observă și te pune să plătești amendă... înțelegi?".

Cu aceste replici ne aflăm pe tărâmul uneia dintre cele mai acide metafore cinematografice. Neorealismul a apărut

177 Înainte de a pleca spre muncă, Ricci îi spune soției sale: „Gândește-te, deci... pe vremuri, dădeau și încălțămimte... Chenzina este însă bună: șase mii... plus alocația pentru familie... plus orele suplimentare... Hai, Maria, o să fim bogați! O să-ți dăruiesc un colier!...". Aceste replici fac parte din scenariu semnat de Zavattini, dar nu se mai aud în film, de Sica acoperindu-le cu muzică.

nu numai ca o reacţie faţă de vechiul şi somptuosul cinematograf italian interbelic, dar şi ca o îndepărtare aproape doctrinară de pufosul şi „îndoielnicul" cinematograf american. Ieşind în stradă cu aparatele de filmat şi filmând omul simplu cu problemele sale de viaţă, neorealismul aducea cinematograful la cota zero. Diferenţa dintre *Sosirea trenului în gară* şi filmarea realităţii italiene era doar de întindere şi, bineînţeles, de naraţiune. Povestea rezultată se ascundea în spatele unor situaţii suprinse aici şi acum, iar starea de real, de realitate, de plauzibilitate trebuia să fie una mare. Iar acest mod de a gândi filmul se dovedea a fi aproape un manifest îndreptat împotriva sofisticatului şi falsului film comercial american. Timpul acestuia părea, o dată cu neorealismul, a se stinge.

Aşadar, diva Rita Hayworth zâmbeşte senzual de pe afişul lipit de Ricci pe zid[178]. Dacă-l privim cu vedem cum, deasupra lui, se înalţă nişte chiparoşi. Textura masivă a zidului şi chiparoşii indică prezenţa fără de tăgadă a unui cimitir. Ne imaginăm de partea cealaltă a zidului mormintele etajate şi încastrate în zid. Dincoace ne zâmbeşte languros dansatoarea de flamenco, Rita. Adică Gilda. Pe afişul ei, Ricci primeşte o lecţie. El nu trebuie să şifoneze chipul Divei. Ar fi o greşeală de neiertat. Colegul îi spune: „Vezi, Ricci, este o treabă destul de complicată: îţi trebuie multă inteligenţă, îţi trebuie ochi şi îndemânare...". Fără îndoială, îndemânarea trebuie să fie a lui Ricci. Dar ochiul, privirea, înţelegerea – ale spectatorului. Adică a noastră. Cei doi muncitori îl vor lăsa de acum singur pe Ricci. Prin urmare, îl vedem pe acesta lipind pe o altă stradă un afiş cu aceeaşi

[178] Ultimul zâmbet al unei dive. Şi asta, pentru că nu de puţine ori s-a spus că, odată cu ea, adevăratul sex-simbol a dispărut pentru totdeauna. Prin urmare, *Gilda* avea să fie capătul unui drum, iar *Hoţi de biciclete* începutul unui alt drum. Un cinema urma să se stingă, iar un altul să se nască.

frumoasă Gilda. Vedem un plan întreg al afișului lipit neîndemânatic. În cadru intră degetele lui Ricci pentru a-l netezi. Mai apoi, cadrul se lărgește, pentru a-l vedea pe bărbat cum, cocoțat în vârful scării, lucrează la lipirea afișului. Peretele este scorojit, murdar, pe suprafața sa se mai văd urmele altor afișe, probabil tot ale unor filme americane. Abia acum vedem cum, pe lângă bicicleta lui Ricci, aflată la baza scării, dau târcoale câțiva indivizi dubioși. Aproape răstignit peste marele chip blond, într-o precară stare de nesiguranță, Ricci nu are cum să vadă că bicicleta îi este furată. Când observă, este prea târziu. Va fugi pe străzi, ajutat de un complice al hoțului, care, de fapt, îl va îndepărta de bicicletă și de cel care a furat-o. Astfel, agățat de o mașină, va intra într-un pasaj, crezând că la capătul lui își va găsi bicicleta. Dar nu o va găsi nici măcar la capătul filmului… Totuși, Gilda nu va fi uitată.

După un periplu desfășurat de-a lungul a mai multor străzi, la capătul zilei Ricci se va întoarce la afișul Gildei. Cu maximă conștinciozitate, va lipi partea de jos a acestuia. Apoi se va așeza pe treapta de jos a scării de lemn. Camera execută, printr-un transfocator, o înaintare până în prim-planul acestuia aflat oarecum sub poster. Până acum câteva ore afișele Gildei păreau a-l îmbogăți pe Ricci. Acum disperarea este totală. Atât de adâncă încât pare resemnare. Chipul lui, mască încremenită, pare să ne aducă aminte de secvența de început a filmului atunci când este strigat la oficiul de șomaj. Sau, altfel spus, bicicleta părea a fi pierdută înainte de a fi cumpărată. Există oameni pe al căror chip Dumnezeu parcă întipărește pentru totdeauna un anumit destin. În cazul lui Ricci, de învins. În cazul Ritei, de învingătoare.

Ne aducem aminte de cuvintele rostite de Ricci la ieșirea din pasaj. Aflat într-un plan american, camera de filmat execută un travelling înapoi. Ricci se clatină ca și cum nu ar mai simți pământul sub picioare. Mai are doar puterea a spune: „E groaznic... groaznic...”.

Zidul cimitirului, pasajul în care Ricci pare să se piardă, cumplita deznădejde care pune stăpânire pe acesta aproape că ne aruncă într-o stranie alchimie existenţială. De aici încolo, pare a nu se mai putea întâmpla nimic. Lumea este prea mare, iar Ricci prea mic. El nu este un cuceritor de cazinouri, cum a fost cazul Ritei Hayworth. Dar nici ultimul dintre oameni. El este mai tânăr decât portarul lui Murnau şi, în consecinţă, întreaga lui energie va fi pusă în slujba căutării bicicletei. Că la capătul drumului va găsi sau va afla altceva, aceasta este o altă poveste. O poveste fără iz de Hollywood, o poveste simplă, aşa cum sunt mai toate întâmplările mici şi mijlocii ale vieţii noastre...

Apropo de întâmplări.

În culisele de tip can-can ale Holywoodului circulă următoarea poveste. În 1950, Rita Hayworth se pare că ar fi văzut filmul lui Vittorio de Sica. Crezând că a văzut un documentar, a fost atât de impresionată de povestea lui Ricci, încât i-ar fi trimis acestuia o mie de biciclete. Pachetul a sosit pe numele actorului Lamberto Maggiorani, dar în imensul colet-container nu se găseau biciclete, ci... maşini de cusut. Maggiorani nu le-a ridicat, deoarece impozitul ar fi fost prea mare şi, oricum, nu ar fi avut ce face cu ele. La aflarea acestei încurcături Rita Hayworth ar fi exclamat: „Ce contează?!... Sunt făcute de aceeaşi companie...”.

31.

John Huston

Comoara din Sierra Madre este unul dintre cele mai atipice exemple de colaborare dintre studioul producător şi echipa de artişti realizatori. Când, în 1947, John Huston a prezentat studiourilor *Warner Bros* scenariul filmului *Comoara din Sierra Madre* producătorii au ridicat din umeri. Povestea era prea simplă, prea fără miză. Dar era, în acelaşi timp, prea complicată pentru a fi realizată, din punctul de vedere al producţiei.

În primii ani de după sfârşitul celui de-al doilea război mondial, a existat o anumită recesiune şi în domeniul industriei cinematografice. Nu se putea gândi acum nici filmul ca produs şi nici industria cinematografică în termenii anilor '35-'40. Percepţia publicului era cu totul alta. Se aştepta un val nou, dacă nu de cineaşti, măcar de subiecte care să mobilizeze pe mai departe naţiunea americană. Fraţii Warner ar fi vrut să facă un remake după filmul lui Capra *Why we fight?*, pentru a aduce o nouă dimensiune jertfei americane. Tinerii soldaţi americani muriseră pe fronturi care nu erau ale lor, iar drama familiilor îndoliate era cutremurătoare. Nu se mai puteau realiza acum filme de dragoste, filme poliţiste sau filme de aventuri. Timpul lor trecuse. Mai ales că Europa, ca industrie cinematografică, renăştea încet din propria cenuşă. Noi şcoli de film, noi curente, noi personalităţi cinematografice apăruseră sau erau pe cale să apară. Astfel, aşa cum am arătat, neorealismul unui Rossellini, Zavattini sau de Sica îşi făcuse cu putere loc în peisajul filmului italian, trezit din letargia în care îl aruncase dictatura

lui Mussolini. Tinerii furioși britanici au irupt și în cinematografie, printr-o școală națională în care urmau să apară pelicule remarcabile ca: *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*, *Gustul mierii*, *Privește înapoi cu mânie*, *Dacă* etc. În Polonia, trilogia rezistenței (*Canalul*, *Generație*, *Cenușă și diamant*) l-a impus pe cel care va fundamenta cinematograful polonez, Andrej Wajda. În câțiva ani, urma să apară Noul Val francez, iar mai târziu Noul Film german. În toată lumea exista o străduință îndreptată spre o nouă abordare, atât stilistică, cât și tematică a cinematografului. Marile corporații de producție cinematografică de la Hollywood simțeau acest lucru și erau într-o continuă căutare de subiecte, de noi abordări, de noi vedete, de noi regizori. Într-un fel sau altul, cinematografia americană trebuia să o ia de la capăt. Se părea că epoca unor Wyller, Ford, Korda, Lubitsch, Stevens, Curtiz apunea.

Cu toate că debutase doar în 1941 cu *Șoimul maltez*, extraordinar de bine primit de publicul american, Huston nu a fost nici atunci și nu era nici acum, în '47, agreat de marile studiouri. Era un regizor dificil și extrem de antipatic. Iar acum venea cu o propunere desuetă, aceea de a face o poveste despre trei aventurieri care caută aur în munții Mexicului. Mai ales că scenariul era semnat de unul dintre cei mai stranii scriitori-scenariști de la Hollywood din acea perioadă, B. Traven[179].

Principala vedetă a filmului, Humphrey Bogart, era, la rândul lui, un tip dificil și cu care se lucra destul de greu. El alegea scenariile, regizorii, chiar și studiourile în care urma să lucreze. Punea multe condiții contractuale, printre

[179] Nimeni nu-l văzuse și nici nu-l cunoscuse vreodată pe acest B. Traven, cu excepția, desigur, a lui Huston. Se spune că și contractul s-ar fi semnat printr-un curier care a fost fie John Huston, fie tatăl acestuia, Walter Huston. Se mai spune și că B. Traven ar fi pseudonimul sub care se ascundea însuși John Huston, având în vedere că marile studiouri nu acceptau ca regizorii să și semneze scenariile propriilor filme.

care, cea mai nefericită dintre ele, stipula cum că avea voie să schimbe când dorește regizorul. Partenerii din film, Tim Holt și Walter Huston, nu îi erau pe plac, iar viitoarele condiții de producție erau, se pare, inacceptabile. Urma să se filmeze la nord de Mexic, într-o regiune muntoasă, aridă și extrem de sălbatică. Locația aleasă de Huston împreună cu directorul de fotografie Ted D. McCord a turnat gaz pe foc. Producătorul de la *Warner*, Fred C. Dobbs, un apropiat al lui Huston, a încercat să argumenteze în fața consiliului de administrație importanța locului ales și doar îndârjirea lui Huston a făcut ca filmul să nu fie oprit de a intra în producție. Dacă John Ford a putut face *Diligența* în condițiile cunoscute de toată lumea, de ce el, John Huston, nu putea fi lăsat să filmeze în Mexic! I s-a propus lui Huston să realizeze exterioarele fie pe platourile de la Hollywood, fie undeva pe teritoriu american, în nici un caz în Mexic.

Paradoxul a făcut ca tocmai taciturnul și incomodul Humphrey Bogart să sară în ajutorul lui Huston. Povestea celor trei hidalgo care pleacă în munți pentru a descoperi aur avea ceva din solemnitatea și unicitatea lui *Greed* al lui Stroheim. Dacă acesta a putut filma secvența finală timp de o săptămână într-un deșert în care termometrul trecea de 45 de grade, de ce nu s-ar putea face și acest film tot în astfel de condiții? Bogart a susținut în fața mai marilor de la Warner cauza filmului și a amenințat că pleacă la Universal cu întreg proiectul. Îndârjirea lui Bogart și încăpățânarea lui Huston au dat roade. Până la premieră, acest proiect nu a fost iubit de finanțiștii de la Warner. Dar nu doreau acum un scandal. Prin urmare, trebuiau să-i lase pe Huston & comp. să crape în Mexic, dacă ei așa doreau.

Chiar dacă condițiile de realizare au fost aspre, privațiunile echipei fiind majore – apa se aducea de la zeci de kilometri! – s-a filmat într-un ritm rapid și eficient. Din pricina locației unice se ajungea și la 100 de metri de peliculă utili pe zi, chiar dacă se trăgeau la fiecare cadru peste 20-25 de duble. Huston urmărea ca prin aceste condiții să creeze o

anumită stare care să caracterizeze personajele. De fapt, el urmărea un studiu despre cum reacționează oamenii simpli sub presiunea unor evenimente sau a unor condiții vitrege de existență (aceasta este o constantă tematică ce l-a urmărit pe Huston de la primul film, realizat în 1941, *Șoimul maltez*, până la ultimul, realizat în 1987, *The Dead*). Bogart, condus extraordinar de John Huston, a creat cel mai antipatic personaj dintre toate personajele interpretate de el de-a lungul timpului. Acum apărea pentru întâia oară ca personaj negativ, și asta îi plăcea. Relațiile de joc dezvoltate cu celelalte două personaje din film îl ajutau să scape de aura eroică din alte filme.

În *Comoara din Sierra Madre*, Bogart este un aventurier grosolan, fără scrupule, gata să ucidă în munele aurului. Pentru a face mai credibilă teroarea suspiciunii și a lăcomiei care îl cuprinde, tot el a propus secvența în care, nedormit de câteva zile, trebuie să vegheze la căpătâiul confraților lui. Pentru a ajunge la această maximă și paroxistică stare, Bogart nu a închis ochii timp de 48 de ore și a băut doar apă, uimindu-l chiar și pe Huston. La vizionarea materialului, John Huston nu a permis să fie în sala de proiecție decât Bogart. S-au vizionat peste 30 000 de metri de peliculă, timp de mai multe zile, într-o totală indiferență din partea producătorilor. Aceștia, lucru mai rar pe atunci, i-au dat voie lui Huston să supervizeze montajul și realizarea coloanei sonore. Credeau că va fi un film mediocru, care, după premieră, va fi dat repede uitării.

Rezultatul a fost însă cu totul excepțional. Publicul a devorat această peliculă marca John Huston. Cozile formate la bilete, isteria premierei, importanța acordată de mass-media au fost peste așteptări. În 1948, filmul a luat un Oscar pentru regie, iar Walter Huston, tatăl regizorului, a primit un Oscar pentru cel mai bun rol secundar. S-a dovedit în scurt timp că acest film a fost unul dintre cele mai profitabile filme făcute după război. Producătorii erau acum liniștiți. Eforturile lui John Huston, ajutat de Bogart și de Walter Huston, au meritat toți banii. Publicul avea nevoie pe mai departe de

aventură. De povești. De personaje puternice. De lecții de viață. De locuri exotice. Războiul parcă nu schimbase nimic. Generația de cineaști care începuse să facă filme înainte de izbucnirea celui de-Al Doilea Război Mondial va face filme până prin deceniile șase, șapte, când o altă generație îi va lua locul, continuând arta de a povesti a filmului american. Este vorba de Stanley Kramer, Elia Kazan, Sidney Lumet, Martin Ritt, Sam Peckinpah sau George Roy Hill.

32.

Laurence Olivier

Am amintit despre modul în care cinematografiile lumii au știut să intre în primii ani ai păcii. Comparam cinematografia americană cu cea europeană, mai precis cu anumite cinematografii europene care se relansau cu putere. Este vorba de neorealismul italian, de școala poloneză sau de fenomenul numit în cultura britanică *Tinerii Furioși*, fenomen reflectat în cinema sub denumirea de *Free Cinema*. Acesta din urmă, apărut în momentul apogeului școlii italiene neorealiste – în a doua jumătate a deceniului cinci – și contemporan cu *Nouvelle Vague*, combătând cu aciditate și vehemență unele tare ale vieții sociale britanice, năștea un cinematograf polemic, un mare cinematograf-oglindă a lumii britanice, ruinată uman, social, spiritual, dar și închisă într-un rigid conservatorism, opac la noile cerințe ale timpurilor de după război. Așa au apărut, la mijlocul deceniului cinci, Lindsay Anderson, Tony Richardson sau Karel Reisz, regizori care au dat cinematografiei universale opere de referință, de la *Privește înapoi cu mânie* și *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*, până la *Gustul mierii* sau *Sâmbăta seara, duminică dimineață* și, mai ales, *Dacă...*, acesta din urmă considerat ca fiind opera de referință și, totodată, ultimul film important al *Free Cinema*-ului. Este un fapt cunoscut influența majoră pe care filmul britanic de care vorbim a suportat-o din partea teatrului britanic contemporan, în special prin dramaturgul John Osborne.

Dar înainte cu zece, cincisprezece ani a existat o puternică personalitate artistică ce a înnobilat arta cinemato-

grafică, *orientând-o* spre teatru, spre Marele Teatru. Acesta este actorul și regizorul Laurence Olivier. În 1944, acesta realizează, în plin război, *Henric al V-lea*, iar patru ani mai târziu, în 1948, are loc premiera capodoperei cinematografice *Hamlet*, considerată de mulți specialiști ca fiind un răspuns dat de cineast marilor și gravelor probleme cu care se confrunta societatea britanică în acei primi ani de după război. Din perspectiva mesajului, *Hamlet*-ul lui Olivier anunță, poate în mod paradoxal, nașterea noii școli de film britanice. Să mai menționăm că doar cu un an în urmă, în 1947, Lindsay Anderson (*Viață sportivă*, *Dacă...*, *În fiecare zi în afară de Crăciun* – cel din urmă un documentar) fondează împreună cu alți câțiva tineri revista „Sequence", care va apărea până în 1951 și va orienta ca un fel de manifest filmul britanic ce avea să se nască zece ani mai târziu. Spuneam că, într-o oarecare măsură, filmul lui Olivier anunță nașterea cinematografului tânăr britanic, mai ales prin atitudine[180], deoarece manifestul Free Cinema-ului cuprinde o frază memorabilă: „Un stil înseamnă atitudine, o atitudine înseamnă stil.".

În 1947, când se lansează într-o gigantică producție pentru transpunerea cinematografică a piesei *Hamlet*, Olivier era deja o puternică personalitate a teatrului și filmului britanic. Avea aproape cincizeci de ani și o lungă activitate teatrală, în primul rând ca actor. Nu trebuie uitat un fapt important. În 1944, după prezentarea filmului *Henric al V-lea* în Statele Unite, primește un Oscar pentru întreaga activitate cinematografică. Era la ora aceea cel mai tânăr cineast căruia i se acorda o astfel de distincție. În cuvântul de acordare a premiului Oscar s-a vorbit despre teribilul curaj al echipei de filmare conduse de Laurence Olivier, deoarece,

[180] Ca atitudine-răspuns a regizorului față de problemele *cetății londoneze*. Deoarece, din punct de vedere stilistic (al limbajului, al plasticii sufocante, al atmosferei hieratice), *Hamlet* descinde mai degrabă din splendoarea și tensiunea imagistică a expresionismului german.

pe toată durata filmărilor, care au avut loc în câteva platouri mici din centrul Londrei, capitala britanică a suferit cele mai severe bombardamente de pe întreaga durată a războiului. Nimeni nu știa la acea oră cum că în Europa alt regizor transpunea pe ecran o altă piesă de teatru, pe parcursul unui alt asediu teribil. Orașul asediat era București, regizorul se numea Jean Georgescu, iar filmul său, produs în studiourile fostului și actualului *Centru Național al Cinematografiei*, era adaptarea cinematografică a piesei lui Ion Luca Caragiale *O noapte furtunoasă*.

A face la sfârșitul războiului un film despre tragedia lui Hamlet, prizonier existențialist prins între culpa crimei și disperarea răzbunării, era o atitudine trimisă ca mesaj nu numai contemporanilor din țara sa, dar și întregii Europe. Din acest punct de vedere, *răfuiala* tânărului Hamlet nu este departe de criza contestatară a personajelor filmelor din Free Cinema. Pe de altă parte, acest raport *prezent – trecut*, configurație temporală care stă la baza nașterii plotului shakespearian, anunță din nou acea *viziune subiectivă rememorativă* a filmelor din Free Cinema[181]. Și asta, doar dacă ne gândim la reprezentația pusă în scenă de Hamlet cu actorii amatori în fața lui Claudius și a reginei mamă Gertrude. Piesa de teatru pregătită de Hamlet este, în fond, un flash-back implantat abil în realitatea *uzurpatoare*. La începutul filmului vedem, prin spusele fantomei tatălui, ce s-a întâmplat. Apoi, în reprezentația teatrală, îl vedem pe Claudius care, la rândul lui,

[181] Criticul de film Ioan Lazăr spune, pe bună dreptate: „[...] regizorii curentului Free Cinema vor să adauge o linie demonstrativă, reluată în mai multe rânduri la limita dintre flash-back (înțeles ca viziune subiectivă rememorativă) și construcția de planuri psihologice, emanate de o conștiință, iar nu de o stare oarecare, comodă, de privire întâmplătoare înapoi. De aici, aspectul unui flash-back total, ca să zic așa, al unei retrospective absolute a vieții, de examen continuu, ivit din atitudinea de permanentă veghe neliniștită." (Ioan Lazăr, *Teme și stiluri cinematografice*, Editura Meridiane, București, 1987, p. 407).

vede ceea ce a făcut el într-un trecut nu prea îndepărtat. Amintirea este, de fapt, vizualizarea scenetei puse în scenă de Hamlet. Asemănarea faptului adevărat, uciderea tatălui lui Hamlet, cu acțiunea teatrală este izbitoare. Pentru a pune în valoare această idee, Laurence Olivier apelează la un travelling semicircular, astfel încât noi vedem într-o continuă mișcare *stânga-dreapta* spatele regelui și al reginei, iar dincolo de ei, în planul doi, vedem reprezentația teatrală. De trei ori această mișcare este *tăiată* de prim-planul strâns al regelui care realizează, treptat, capcana pregătită de Hamlet. Există o puternică tensiune dată de această mizanscenă în care privirea – și prin aceasta conștiința pătată a regelui – devine una cu interogația interioară a prințului Hamlet. Acesta, retras într-un colț, îl urmărește pe rege într-un timp real al narațiunii filmice, deoarece mizanscena este gândită sub forma unui plan-secvență. În final, răbufnirea isterică a regelui este inevitabilă, demascarea fiind totală.

Poezia construcției vizuale face din acest film un moment important al cinematografiei europene. Într-un anumit sens, *Hamlet*-ul lui Olivier este replica europeană a *Cetățeanului Kane*. De altfel, mare admirator al acestui film, Laurence Olivier s-a inspirat, ca plastică și tehnică cinematografică, din filmul realizat Welles în anul 1941.

Un alt exemplu: moartea Ofeliei este un prilej de scriere poetică de o impecabilă originalitate, prin folosirea ingenioasă tot a unui *plan-secvență*. Ofelia, aflată în apa unui râu înconjurat de pomi în floare, este filmată de sus, iar corpul îmbrăcat în alb al tinerei alunecă pe sub camera de filmat. Pentru câteva clipe, imaginea fixează curgerea apei, pe luciul căreia plutesc petale albe de flori. Apoi urmează un travelling de-a lungul apei, urmărind această curgere albă. Când cadrul se stabilizează, vedem apa în profunzime, dar nu și corpul Ofeliei. Ca și când aceasta nici nu ar fi existat; sau ca și cum totul ar fi un vis...

De altfel, întreg filmul este străbătut de imaginea vieții, imaginea iubirii, imaginea morții și a răzbunării, sub

semnul eternei teme *viața este vis*. Toată realitatea crudă a scrierii shakespeariene este transformată de Olivier într-o impecabilă stare onirică.

Întreg filmul, inclusiv exterioarele, a fost realizat în câteva platouri din Londra. Spațiile uriașe ale interioarelor, lipsa aproape totală a obiectelor, amplele mișcări de aparat, soluțiile găsite în interiorul mizanscenelor, interpretarea hieratică, starea de continuă amenințare creionează în final una dintre cele mai stranii și originale viziuni regizorale ale textului shakespearian. Sigur, intensitatea clar-obscurului, dată și de folosirea peliculei în alb și negru, jocul inteligent al planurilor cinematografice, accentele sonore, toate acestea ne duc cu gândul și la filmul *noir*, atât american cât și britanic, în speță promovat în Marea Britanie de Hitchcock și, într-o anumită măsură, de Carol Reed.

Un amănunt nu lipsit de interes. În anul 1977, când *BBC* și-a propus grandiosul proiect de transpunere pentru televiziune a întregii opere teatrale shakespeariene, proiect terminat un an mai târziu, producătorii au impus ca standard artistic și de producție pelicula lui Laurence Olivier, aceasta devenind model de studiu și creație cinematografică pentru toate echipele de creație implicate în generosul proiect.

33.

Raoul Walsh

Când, în ultima zi a anului 1980, se stingea din viață în Simi Valley, California, regizorul Raoul Walsh, cineva se întreba retoric cum ar fi arătat cinematograful american de astăzi fără contribuția acestui longeviv cineast, a celui care, în 52 de ani de activitate, a creat 80 de filme, multe dintre ele repere de dezvoltare a școlii americane de film. Raoul Walsh – născut din mamă de origine scoțiană și tată irlandez – face parte din acea generație exemplară de cineaști americani, constructorii în fapt ai Cetății Hollywood. Este vorba de James Ford, John Huston, Howard Hawks, George Cukor, Victor Flemming, Ernst Lubitch, William Wyler sau Michael Curtiz. Toți aceștia, desigur și mulți alții, sunt realizatori ai unor pelicule de excepție, opere cinematografice deschizătoare de drumuri, mai ales în ceea ce privește modalitatea de narare și de construcție filmică.. Nu întâmplător actorul Boris Karloff spunea, cu tristețe, în filmul lui Peter Bogdanovich, *Targets*, realizat în anul 1967: „Toate marile filme s-au făcut deja!”[182].

[182] Există în acest film un citat din filmul lui Howard Hawks *The criminal code* (realizat în anul 1931): un regizor de mâna a doua privește la televizor filmul amintit. Suntem într-o secvență de mare suspans și, prin urmare, bărbatul participă tensionat la acest moment. La finalul ei, exasperat de perfecțiunea acesteia, își va îngropa fața în palme și va murmura neputincios: „Extraordinar ce bine este narat!”. Aici, în această peliculă, creatorul personajului Frankestein și al faraonului Im-Ho-Tep din *Mumia*,

La zece ani de la premiera filmului lui Howard Hawks *The criminal code* (1931), regizorul Raoul Walsh realizează un prim film noir, un film cu gangsteri, *High Sierra*, în care interpretarea lui Humprey Bogart rămâne în istoria genului. De altfel, 1941 este un an important pentru Walsh. Pe lângă filmul amintit, realizează încă alte trei producţii masive şi costisitoare, toate cu mare succes la public şi critică. Este vorba de: *Manpower*, *The Strawberry blonde* şi filmul de război, o comandă, *They died with their boots on*. Istoricii filmului american vorbesc de un record absolut în materie de productivitate cinematografică. Să realizezi patru filme într-un singur an, asta întâmplându-se şi pe timp de război, este un act de mare curaj, de cert profesionalism, dar şi o dovadă de mare iubire de cinema!

În 1949, Walsh realizează, după opinia lui Martin Scorsese, cel mai bun film cu gangsteri din întreaga istorie a filmului american. Este vorba de *White Heat*. Complexitatea povestirii cinematografice, a construcţiei personajelor, excelenta cursivitate a naraţiunii, perfecta dramaturgie a locaţiilor, modalitatea extrem de originală de rezolvare a unor mizanscene în interiorul unor secvenţe, modul, aproape inedit, de lucru cu actorii fac din acest film o operă-studiu pentru orice iubitor de cinema.

Personajul interpretat de James Cagney – actorul-gangster care râde tot timpul! – este Jarrett Cody, un mafiot extrem de violent, care îşi adoră mama. În copilărie, acesta simula dese dureri de cap pentru a acapara fiinţa iubită doar pentru el. Mai târziu, când ajunge un important personaj al lumii interlope de pe coasta de Vest a Statelor Unite, crizele

Boris Karloff, mai are o replică pe care o spune unui producător, refuzând să joace într-un viitor film al acestuia: „Astăzi oricine poate merge prin efecte speciale!...". De fapt, filmul lui Hawks pe care îl citează Bogdanovich este primul care anunţă regenerarea filmului de acţiune american, a filmului cu gangsteri, noir sau horror.

de migrenă devin reale. În aceste situații, doar mama, adevăratul coordonator din umbră al nelegiuirilor fiului, poate să-i aline durerile. Astfel, în timpul unei crize, temutul Cody se aruncă pe genunchii mamei și o strânge cu putere la piept, iar ea îi spune: „Trebuie să ajungi acolo sus, să fii *top of the world*". Era pentru întâia dată în istoria cinematografului american când unui caracter de o asemenea forță i se demasca slăbiciunea și fragilitatea. Pentru a caracteriza și mai bine personajul, Walsh adaugă, câteva minute mai târziu, o secvență în care acest fiu iubitor – suflet slab alinat de mama cea puternică și posesivă – va ucide cu sânge rece un alt gangster. În clipa următoare, își duce cealaltă mână la gură și mușcă cu voluptate dintr-o pulpă de pui.

Aminteam mai sus de inteligenta disponibilitate creatoare a lui Walsh de a lucra cu actorii. Cagney, asemeni unui Bogart, avea un statut de vedetă care impunea. Alegea scenarii, le putea rescrie, putea numi regizorii și partenerii de distribuție. Îi plăcea să-și caute personajul la filmare. Îi plăcea să improvizeze pe tema dată de regizor și, mai întotdeauna, dorea să propună el acest lucru. Actor format în teatrul american, credea că adevărul unei secvențe trebuia găsit în integralitatea jocului și nu în fragmentarea dată de suita de cadre. Propunea un plan mai larg, master, în care își contura personajul, iar mai apoi regizorul urma să decupeze cu strictețe ansamblul scenei jucate. Cagney ura prim-planurile dacă nu erau atent justificate ca dramaturgie și ca adevăr de viață. Asemeni unui Francis Ford Coppola mai târziu, era adeptul jocului mai ales la plan mediu, deoarece în acest tip de încadratură putea să joace cu aproape întreg trupul, expresivitatea acestuia fiindu-i dată de trăirea interioară adecvată. Cu atât mai mult cu cât în acest film James Cagney interpreta rolul unui gangster psihopat.

Din acest punct de vedere, una dintre cele mai bune secvențe de complementarizare între știința mizanscenei filmice și performanța interpretativă este momentul de vârf al filmului. Ne găsim în penitenciar, acolo unde Cody pri-

meşte vestea morţii mamei sale. Noi ştim că a murit ucisă de un rival din propria sa bandă. Secvenţa are 36 de cadre şi se desfăşoară pe durata a trei minute. Spaţiul de joc este sala de mese a închisorii, în care îi vedem pe deţinuţi cum intră pentru a-şi ocupa imediat locul la masă. Primul cadru este unul larg, master, filmat dintr-un plonjeu, cu amorsa unui gardian care supraveghează. Ca lungime, fiecărui cadru îi revin cinci secunde. Asta înseamnă doi metri şi jumătate de peliculă. Exact cât suportă un plan larg dar şi un prim-plan fără replică sau chiar cu replică scurtă. Şi, cu toate acestea, se întâmplă ceva cu totul neaşteptat. Când prietenul său Jack, de fapt un poliţist sub acoperire, îi comunică lui Cody că la noapte vor putea dezerta, se întâmplă inevitabilul. Trei locuri mai încolo apare un deţinut nou, de pe coasta de Vest, deci din teritoriul lui Cody. Acesta din urmă şopteşte la urechea celui de lângă: „Întreabă-l de mama...". Telefonul fără fir ajunge la destinaţie şi apoi se întoarce la Cody. Şoapta celui din urmă îl îngheaţă pe acesta: „Mama a murit!". Cody se urcă pe masă, începe să urle ţinându-se cu mâinile de cap. Secvenţa continuă cu prinderea şi imobilizarea acestuia. Interesant este că acel telefon fără fir este rezolvat nu static, ci dinamic. Un travelling execută o mişcare de pe Cody dreapta-stânga, ca mai apoi să revină pe chipul lui răvăşit de vestea aflată. Dintre cele 36 de cadre, doar acesta, al 19-lea, este pe mişcare. Această soluţie se dovedeşte a fi în ajutorul interpretării. Cody, în supratema sa de interpretare, bănuieşte că i se poate întâmpla ceva mamei. De aceea mişcarea aparatului subliniază premoniţia, iar mai apoi revelaţia dureroasă a personajului. El, actorul, avea nevoie să fie susţinut de această mişcare de cameră, pentru ca scena ulterioară, a nebuniei, să fie credibilă. Această secvenţă începută şi terminată într-un plan master este un exemplu perfect de motivaţie şi colaborare între sensurile dorite de regizor şi cele descoperite de actor. Cadrele de revoltă violentă ale lui Cody sunt scurte, dinamice, în care plan-întregul descoperă toată mânia şi durerea trupească a persona-

jului. Ultimele trei cadre largi, cu sutele de figuranți-deținuți, par scena unui imens spectacol teatral. Spectacolul total al unei nebunii de sorginte shakespeariană.

În finalul filmului, încolțit de polițiști în timpul unui nou atac, Cody, rămas singur, se refugiază pe unul din rezervoarele rafinăriei. Își dă seama că sfârșitul este aproape și trage cu pistolul într-unul din cazanele pline cu produse petroliere. Cu un ultim efort, purtând pe mai departe masca aceea rânjită a unei victorii al cărei capăt este, inevitabil, moartea, va striga: „Am reușit, mamă... Sunt în vârful lumii!".

Cu acest text rostit într-un halucinant prim-plan, actorul James Cagney se afla la apogeul creației sale, iar această peliculă densă, violentă, răscolitoare ocupa, la acel timp, primul loc, *top of the world*, în istoria filmului noir, atât al celui american, cât și al celui universal.

De aici înainte, cinematografia mondială nu va mai cădea niciodată de la această înălțime iar filmul orchestral – în toată monumentalitatea lui – va dispărea, fiind înlocuit, prin afirmarea unor puternice personalități regizorale, cu un cinematograf intim, personal și discret. Poveștile lumii aflate sub pecetea autoriatului se vor recompune în noi stiluri și poetici cinematografice de o camerală incandescență și rafinată intensitate artistică.

Bibliografie

Guido Aristarco, *Cinematografia ca artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1965.

Erik Barnow, *Documentary. A History of a Non-fiction Film*, Oxford University Press, 1973.

Lucian Boia, *Jules Verne*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

Sorin Botoşeneanu, *Cine-ochiul. Istoria unei poetici.* Teză de doctorat, Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale", Bucureşti, 2004.

Luis Buñuel, *Ultimul meu suspin*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.

Tudor Caranfil, *Vârstele peliculei*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.

Manuela Cernat, *A concise History of the Romanian Film*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982.

Charles Chaplin, *Povestea vieţii mele*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1973.

Iordan Chimet, *Western*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966.

Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu, *Cinema... Un secol şi ceva*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2002.

Costea Dana, *Cinematograful la genul feminin.* Teză de doctorat, Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale", Bucureşti, 2005.

Laurenţiu Damian, *Filmul documentar: despre documentar şi încă ceva în plus*, Editura Tehnică, Bucureşti, 2003.

Elena Dulgheru, *Tarkowski. Filmul ca rugăciune*, Editura Arca Învierii, Bucureşti, 2001.

Robert Edmonds, *About Documentary. Antropology on Film*, Pflaum Publishing, Dazton, Ohio, 1974.

Élie Faure, *Funcţia cinematografului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.

Charles Ford, *Istoria Hollywoodului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.

Patricia Frride-Carrassat, *Maeştrii picturii*, Editura RAO, Bucureşti, 2004.

Lillian Gissh, *Filmele, domnul Griffith şi eu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.

Robert Grelier, *Joris Ivens*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

Roger Grenier, *Brassaï. Introduction*, Centre National de la Photographie, 1982.

Andreea Gronemeyer, *Film. A Concise History*, Laurence King, Great Britain, 1998

Lewis Jakob, *The rise of the american films*, Editura the Orion Press, New-York, 1955.

Ioan Lazăr, *Teme şi stiluri cinematografice*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987.

Jay Leyda, *Kino, A hisstory of the Russian and Soviet Film*, Allen and Unwin, Londra, 1960.

Jaques Legrand, *Chronique du cinéma*, Éditions France Loisirs, 1992.

Pierre Leprohon, *Maeştrii filmului francez*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969.

Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966.

Charles Leprohon, *Histoire du cinéma*, vol. I, Les Édition du Cerf, 1961.

Louis Levison, *Filmmakers and Financing*, Editura Focal Press, Boston-London, 1996

Jean Mitry, *John Ford*, vol. I-II, Éditions Universitaires, Paris, 1954.

Léon Moussinac, *Serge Eisenstein*, Éditions Seghers, Paris, 1964.

Ana Maria Narti, *Serghei Eisenstein*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1965.

Cristina Nichituş, *...cu Diligenţa prin Pădurea de fagi...*, Editura Media On, Bucureşti, 2000.

Tyler Parker, *Chaplin. Last of Clowns*, Vanguard Press, Brighton, 1976

Florian Potra, *Aurul filmului*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984.

Petre Rado, *Labirintul umbrelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975.

Bernard Rapp, Jean-Claude Lamy, *Dictionaire des films*, Éditions Larousse, Paris, 1991.

Jean Renoir, *Zbucium și creație*, Editura Univers, București, 1971.
Georges Sadoul, *Istoria cinematografului universal*, Editura Științifică, București, 1961.
Steven Jay Schneider (coordonator), *1001 de filme de văzut într-o viață*, Editura RAO, București, 2005.
K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1957.
Danusia Stok, *Kiéslowski on Kiéslowski*, Faber & Faber, London, 1995.
Andrei Tarkovski, *Time within time*, Faber & Faber, London 1990.
Mihai Tolu (coordonator), *Producția cinematografică din România*, Academia Română, Arhiva Națională de Filme, Editura „alo, București", 1998.
Mihaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004.
Alexa Visarion, *Spectacolul ascuns*, Editura UNATC, 2002.
A. Zalzman, *Joris Ivens*, Éditions Seghers, Paris, 1963.

Colecția revistei „Caiet de documentare cinematografică", 1970-1980.
Colecția revistei „Cinema", 1960-1990.
Colecția revistei „Secolul XX", 1970-1985.
Colecția revistei „Cahiers du Cinéma", 1960-1970.
Colecția revistei „Atelier / caiet de studii, cercetări, experimente" Catedra de Arta Actorului, UNATC, 2001-2005.
Colecția revistei „Studii și cercetări de film și televiziune", UNATC PRESS, 2004-2005
Revista „Sight and sound", vol. 26, oct. 1958.

Cuprinsul



Sunt cineaşti care iubesc poveştile (cineaşti ai iubirii, cineaşti ai singurătăţii, cineaşti ai dreptăţii, cineaşti ai armelor etc.), sunt cineaşti care iubesc formulele regizorale (cineaşti de prim-plan, cineaşti de plan secund, cineaşti de complicate arabescuri secvenţiale, cineaşti ai mişcării, cineaşti ai staticului, cineaşti ai ritmului, cineaşti ai „zgomotului vizual" etc.), sunt cineaşti care iubesc box-office-ul, sunt cineaşti care iubesc covorul roşu, interviurile şi şampaniile scumpe. În schimb, doar câţiva regizori, astăzi din ce în ce mai puţini, iubesc faţa omului, doar câţiva dintre aceştia văd într-un gest, într-o privire, într-o paloare a ochilor, într-un tremur al pleoapelor, într-un fir al unor cearcăne rebele, într-o umbră căzută peste ochi, într-un murmur al unor buze un întreg univers. În fond marile poveşti cinematografice de aici încep şi aici trebuie să sfârşească. De aceea sunt regizori care reuşesc, graţie unei cuminţi şi curate căutări, să facă din chipul uman o hartă interioară în care artistul intră cu smerenie şi depune mărturie în favoarea omului, în favoarea vieţii.

Marius Şopterean



ISBN 978-973-555-55[illegible]
ISBN 978-973-555-560-3

„Dacă mi s-ar spune: «Mai ai de trăit 20 de ani. Ce ți-ar plăcea să faci în cele 24 de ore ale fiecărei zile pe care o s-o mai trăiești?», aș răspunde: «Dați-mi două ore de viață activă și 22 de ore de vise, cu condiția să mi le pot aminti ulterior», căci visul există doar prin memoria care-l păstrează."

Luis Buñuel